Pierre Bourdieu ve Alain Darbel

Sanat Sevdası

AVRUPA SANAT MÜZELERİ VE ZİYARETÇİ KİTLESİ



metis

Pierre Bourdieu ve Alain Darbel
Dominique Schnapper ile birlikte

Sanat Sevdası

Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi

PIERRE BOURDIEU 1930'da, Fransa'nın güney batısında küçük bir köyde doğdu. Ecole normale supérieure'de felsefe öğrenimi gördü. Doktora tezine başladığı sırada silah altına alındı. Yedek subay olmayı reddettiği için ordunun psikolojik rehberlik servisine atandı, fakat Cezayir savaşıyla ilgili yasak bir yayınla yakalanınca "cepheye", Cezayir'e sürüldü. Zorunlu askerlikten sonra Cezayir'de kalıp Berberi halklarından İkbayliyen üzerine bir antropoloji tezi yazdı. Çeşitli üniversitelerde görev aldı. Yeni bir araştırma merkezi kurdu. Akademik bir kitap dizisi ve dergi yayımladı. 1981'de Fransa'nın en saygın eğitim kurumu olan Collège de France'da sosyoloji kürsüsüne seçildi. 1990'larda küreselleşme ve neoliberalizmin yıkıcı etkilerine dikkat çeken çıkışlarıyla ve çeşitli grevlere ve sosyal hareketlere verdiği destekle kitleler nezdinde de saygınlık kazandı. Bu doğrultuda yayın yapan, genç sosyologların çalışmalarını yayımlayan bir yayınevi kurdu. 2002'de Paris'te hayatını kaybetti. Özellikle "kültür sosyolojisi" alanına yoğunlaşan Bourdieu çok üretken bir yazardı. Düşüncesinde Marksizmin, yapısalcılığın, kısmen fenomenolojinin, Wittgenstein ve Pascal'in etkilerine rastlanır. Kitaplarında düşüncelerini titiz saha araştırmaları üstüne bina etme eğilimi dikkat çeker. Başlıca eserleri arasında *Les Héritiers: Les étudiants et la culture* (Vârisler: Öğrenciler ve Kültür, 1964), *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Ayrıcalık: Yargı Yetisinin Toplumsal Eleştirisi, 1979), *Televizyon Üzerine* (çev. Turhan Ilgaz, YKY, 2000), Loic Wacquant ile birlikte *Düşünümsel Antropoloji için Cevaplar* (çev. Nazlı Ökten, İletişim, 2003), *Bekârlar Balosu* (çev. Çağrı Eroğlu, Dost, 2010) sayılabilir. Yazarın *Méditations pascaliennes*'i (İnsan Üstüne Pascalvari Düşünüşler, 1997/2003) de Metis yayın programındadır.

ALAIN DARBEL, 1932-75 yılları arasında yaşamış olan Fransız sosyolog ve istatistikçi, özellikle yönetim sosyolojisiyle ilgili çalışmalar yapmıştır. Bourdieu ile *Les Héritiers*'de de birlikte çalışmışlardır.

DOMINIQUE SCHNAPPER, *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Ötekiyle İlişki* (çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul Bilgi Üniv. Yay.) ve *Yurttaşlar Cemaatı: Modern Ulus Fikrine Dair* (çev. Özlem Okur, Kesit Yay.) gibi kitapları dilimize de çevrilmiş olan Fransız sosyolog, EHESS'te dersler veriyor, özellikle göçmenler ve yurttaşlıkla ilgili çok sayıda çalışması bulunuyor.



Metis Yayınlan
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Sanat Sevdası
Pierre Bourdieu ve Alain Darbel
Dominique Schnapper ile birlikte

Fransızca Basımı:
L'amour de l'art: Les musées d'art
européens et leur public.
Les éditions de Minuit, 1969

Birinci Basım: Aralık 2011

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Tasarımı: Emine Bora
Kapak Fotoğrafı: Teun Hocks, *İsimsiz*, 2000.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-840-8

Pierre Bourdieu ve Alain Darbel
Dominique Schnapper ile birlikte

Sanat Sevdası

AVRUPA SANAT MÜZELERİ
VE ZİYARETÇİ KİTLESİ

Çeviren:
Sertaç Canbolat


metis

İçindekiler

Önsöz

SONUÇLARI burada aktarılan böyle geniş bir soruşturma ancak tam bir takım çalışmasıyla gerçekleştirilebildiğinden, nitelik ve nicelik açısından eşit olmasa da eşit derecede vazgeçilmez katkılarda bulunanların hakkı olsa olsa tam bir "jenerikle" verilebilirdi.

Pierre Bourdieu ve Dominique Schnapper araştırmayı birlikte idare ettiler ve bu metni ortaya çıkardılar; Alain Darbel ise alan araştırmasını tasarladı ve müzelerdeki ziyaret sıklığıyla ilgili matematiksel modeli geliştirdi.

Francine Dreyfus, çeşitli müzelerde soruşturmaların gerçekleştirilmesinden kimi müzelerde soruşturma görevlilerinin yetiştirilmesine, sonuçların sayımından sayısal dökümlerin hazırlanmasına kadar araştırmanın bütün evrelerine katıldı. Ayrıca Atina Toplum Bilimleri Merkezi'nin de desteğiyle Yunanistan'daki soruşturmayı düzenledi.

Yvette Delsaut, Lille'den bir öğrenci grubunun (F. Bonvin, D. Chave, M. Davaine, P. Dubois, M. El Bahi, J.-P. Hautecoeur, M. Pinçon) yardımıyla Lille, Arras ve Douai müzelerindeki önsoruşturmaları hazırladı, soruşturmaları gerçekleştirdi, ziyaretçilerin tutumu üzerine kesin ve ayrıntılı gözlemlerde bulundu. Blaise Pascal Enstitüsü'nün hesap uzmanı Pierre Rivière, mekanografik veri değerlendirme programını geliştirdi. İnsan Bilimleri Kurumu Hesap İşleri Merkezi'nden Wenceslas Fernandez Della Vega, faktoryel çözümleme programının uygulamasını gerçekleştirdi.

Eric Walter, Louvre Dostları Derneği üyeleri arasındaki soruşturmayı mektup yoluyla gerçekleştirdi. Sayın Loubinoux, Vidal,

Darmon ve Grignon ortaöğretim kurumlarında (Paris ve diğer kentlerdeki liselerde, düz ve teknik okullarda) sanat öğretimi üzerine yapılan soruşturmaları yürüttüler.

Sayın Barrat, Bacabeille, Carrera, de Catheu, Cnocat, Constans, Couland, Cron, Devaulx de Chambord, Hippula, Lefevre, Marcadon, Maréchal, Massoutier, Rouquette, de Thézy, Fontaine, Sempere ve Van Loyen örneklemdeki müzelerde soruşturma yaptılar.

Avrupa Sosyoloji Merkezi'ndeki uzman çalışma arkadaşlarımız Sayın Moreno, Sastre, Abbas, Benyahia, Benyacoub, Bouhedja, Maillet, Mindja, Saghi ve Settouti, sonuçların çoğu zaman oldukça karmaşıklaşan sayısal dökümlerini ortaya çıkardılar; Salah Bouhedja, mekanografik veri değerlendirmesinin sağlamasını gerçekleştirdi.

Sayın Villaverde, Madrid Üniversitesi öğretim görevlisi Sayın Aranguren'in yönetiminde Prado Müzesi'ndeki soruşturmayı düzenlerken Sayın Sastre ve Moreno, Barcelona müzelerinin sorumluluğunu üstlendi; Hélène Argyriades, öğretim görevlisi Peristiany yönetiminde soruşturmayı Yunanistan'da yürüttü; Angela Cacciari, Milano ve Bologna'daki üç müzede soruşturmayı düzenleyip gerçekleştirdi; Hollanda'daki soruşturmayı Gilbert Kirscher düzenlerken, Nina Lagneau-Markiewicz, Polonya Bilimler Akademisi'nin yardımıyla Polonya müzelerine eğildi.

Agen, Arles, Arras, Autun, Bourg-en-Bresse, Colmar, Dieppe, Dijon, Douai, Dreux, Laon, Lille, Louviers, Lyon, Marsilya, Moulins, Pau, Rouen, Tours, Paris Dekoratif Sanatlar ve Jeu de Paume müzelerinin koleksiyon yöneticilerinin gösterdiği anlayış ve aralarından bazılarının işbirliği olmasaydı, bu soruşturma başarıya ulaşamazdı. Onlara ve girişimimize hep destek olan Sayın Fransa Müzeler Müdürü ile ekibine burada teşekkürü bir borç biliriz. Sayın Taşra Müzeleri Müfettişi ve çalışma arkadaşlarının tavsiyeleri çok değerliydi; Dekoratif Sanatlar Müzesi'nin koleksiyon yönetimi de "Karşıtlıklar" sergisinde toplanan 4 000 soru çizelgesini bize geçici olarak vermekle büyük bir incelik gösterdi.

Yine şu müzelerin koleksiyon yöneticilerine de teşekkür ederiz: Prado Müzesi: İspanya halk müzeleri; Barselona Modern Sanat Müzesi ve Picasso Müzesi; Atina'daki Benaki Müzesi ve Ulusal Arkeoloji Müzesi; Delphoi ve Mora-Yenişehir müzeleri; Amsterdam Rijksmuseum; Lahey Gemeentemuseum; Utrecht ve Groningen; Mila-

no'daki Castello Sforzesco ve Pinacoteca di Brera; Poznan, Lublin, Varşova, Krakov, Lodz müzeleri. Yardımları sayesinde soruşturmanın Avrupa ayağı gerçekleşmiş oldu.

Çağın Havası

"Bırakın sanat eserleri doğal anlatımlarını kullansın, büyük çoğunluk anlayacak; bu yöntem bütün kılavuzlardan, konferanslardan ve söylevlerden daha etkili olacaktır."

F. SCHMIDT-DEGENER,
"Musées", *Les cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*, XIII.

"Vaktiyle aristokratların kalesi olan bir yer [müze] gitgide sokaktaki insanın buluşma noktası haline geldi.."

"*Le musée en tant que centre culturelle, son rôle dans le développement de la collectivité*",
UNESCO

SANAT DİNİNİN DE şeriatçıları ve yenilikçileri vardır, ama bunlar kültürel selamet sorununu hidayet veya kerem diliyle ifade etmekte uzlaşırlar. Pierre Francastel şöyle yazıyor: "Genel olarak şu saptamayı yapmamız gerek; müzik kulağı yok denen kişiler olduğu genel kabul gördüğü halde, herkes kendisinin biçimleri kendiliğinden doğru *gördüğünü* düşünür. Oysa böyle değildir, biçimleri ve renkleri *göremeyen* zeki insanların çokluğu şaşırtıcıdır; kültürü kıt kişilerin ise gözü sağlamdır."[1] Selamet sofusunun sesi değil mi bu? "Kalbin kendine özgü bir düzeni vardır; aklın ise esası ve serimlemesi itibariyle bambaşka bir düzeni." Kimilerine seçilmişliğin gösterge ve niteliklerini atfederken, eğitimsizlerin ve çocukların o ilahi saflıklarını övmeye vardıran da aynı mantıktır: "Bilgelik, bizi çocukluğa götürür:

1. P. Francastel, "Problèmes de la Sociologie de l'Art", G. Gurvitch, *Traité de Sociologie* içinde, Paris: PUF, 1960, c. II, s. 279. İlham aldığımız onca kaynak arasından özellikle anlamlı bulduğumuz için alıntı yaptığımız metinlerin künyelerini vermemizin tek nedeni, alıntıların doğrulanabilmesi kaygısıdır.

Nisi efficiamini sicut parvuli." "Akla başvurmadan inanmış saf insanlar görmek sizi şaşırtmasın."[2] Estetik deneyimin mistik temsili de aynı şekilde kimilerini, adına "göz" dedikleri şu sanat basiretini seçkinci bir tavırla sadece birkaç seçilmişe uygun görmeye, başka nitelikleriyse cömert bir tavırla "akıldan yoksun kimselere" atfetmeye yöneltebiliyor.

Buradan şu sonuca varılabilir: Gelenekçiler ile modernistler arasındaki karşıtlık, gerçekte değil görünüşte olan bir karşıtlıktır. Gelenekçiler, sanat dininin mekân ve araçlarından, müminlerin inayete ereceği hal dışında bir şey beklememektedir. Mahrumiyet ve perhiz, vuslata erdiren çile için cesaret verir: "Müzelerin kapısını kalabalıkların çalması iyi bir şey olsa da, kapıdan giren ziyaretçinin sanat eseriyle derinlikli bir karşılaşma yaşaması için şu biricik öğeyi bulması gerekir: sessizliği."[3] Her şey istidat ve kabiliyete bağlıyken –öğrenilemeyecek bir şeyin akılcı bir eğitimi de olamayacağına göre– sadece kimilerinde bulunan kuvvelerin fiile geçmesine yardımcı olacak koşulları yaratmaktan başka ne yapılabilir ki? Ziyaretçilerin kültürel ve toplumsal niteliklerine eğilmek, şu öngörülemeyecek biçimde dağıtılmış yeteneklerin yarattığı farklılıklardan başka farklılıklarla birbirlerinden ayrılabileceklerini varsaymak demek değil midir? "Ziyaretçileri toplumsal sınıflarına, milliyetlerine göre ayırmak yeterince karmaşık bir iş olmakla birlikte, görünüşe bakılırsa bunun ne bir önemi ne de yararı vardır. Kimi müzeler bu sorunun bir geçerliliği olmadığı, hatta yakışık almadığı kanısındadır. (...) Pek çok müze, bu

2. Pascal, *Düşünceler*, çeşitli sayfalarda geçiyor. [Latince deyiş ("küçük çocuklar gibi olmazsanız") İncil'den (Matta 18:3) bir alıntıdır: "Size doğrusunu söyleyeyim, yolunuzdan dönüp küçük çocuklar gibi olmazsanız, Göklerin Egemenliğine asla giremezsiniz." –*ç.n.*]

3. *Avant-projet de programme pour le musée du XXe siècle*, teksir, s. 5; ayrıca bkz. P. Gazzola, *Musées et Collections publiques de France* içinde, Nisan-Haziran 1961, s. 84-5: "Sergilenen eserler, anlatımlarının içerdiği anlamı ancak böyle bir 'tarafsızlık içinde' serbestçe iletebilirler. Böylesi bir ortamın, olası telkinlerden sakınmak amacıyla titizlikle oluşturulması gerekir ki, aynı zamanda kendiliğinden yalınlaşarak nesnellik kazansın ve ziyaretçi açısından ideal psikolojik koşulları sağlasın." Ayrıca bkz. M. Nicolle "Musées", *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*, no. XIII, s. 141: "Bu genel bilgilendirmelerin, salonlarda yapılan sesli okumaların ve müzenin sessiz sedasız çalışanlarını çok rahatsız eden bir gürültüye neden olan refakatli gezilerin uygunsuzluğuna daha önce de işaret etmiştik."

doğrultuda henüz bir girişimlerinin ya da deneyimlerinin bulunmadığını kabul etmekte, ayrıca böyle bir şeyin olanaksız olduğunu belirtmektedir."[4]

Erwin Panofsky anlatıyor: "Aziz Bernard 'Mihrapta altının ne işi var?' diye hiddetlenince, Suger kendisi idarenin başındayken alınmış o muhteşem kıyafetlerin ve kutsal kâselerin kiliseye getirilmesini ister (...). Dünyevi olanı Tanrı'nın evinden uzak tutmak Suger' nin anlayışına çok uzaktı; olabildiğince büyük bir kalabalığa kapılarını açmak istiyordu, ama keşmekeşin de önüne geçilebilmeliydi ve elbette daha büyük bir kiliseye ihtiyacı vardı. Meraklı kitleyi kutsal eşyalardan uzak tutmayı haksızlık addediyordu: Kutsal emanetleri mümkün mertebe 'asilce' sergilemek arzusundayken, tek endişesi, itiş kakış ve curcunanın önlenebilmesiydi."[5] Günümüze gelirsek, eserle bütünleşmenin biricik yolunun Çile çekme ayini ve Cîteaux tarikatı meşrebince perhiz olmadığını savunanlar ve müminlere bu kadar sarp olmayan yollar önerenler tam da böylesi bir himayeden –değerli taşlar, nadir vazolar, vitraylar, mineler ve kumaşlar satın almasıyla "çağdaş müze müdürünün kişisel çıkar gözetmeyen açgözlülüğünün öncüsü" olan Suger'nin himayesinden– dem vurabiliyorlar. Eserin tek başına, iyi yaradılışlı ruhları doğru yola çekmeye veya o yolda kalmaya ikna edecek kadar mucize içerdiği inancından esinlenmiyorlar mı bunlar da onun gibi? Hepsi de *anagogicus mos** yolunun, maddi eserlerin ahengine ve nuruna (*compactio et claritas*), "maddi olanı maddi olmayana intikal ettirerek" (*de materialibus ad immaterialia transferado*) ilahi ilhama eriştirme kudretini atfeden bu yüceltme yönteminin savunucusu değil mi?

"Nesneler plastik bir değer taşıyorsa öyle bir telkin gücü barındırırlar ki, dikkati o değerde toplamak, dikkati o değerden uzaklaştırmaktan çok daha kolaydır (...). Var olabilmek için, nesne haz almaya

* *Anagogie*: Kutsal metinlerin ilahi anlamlarını yorumlamak. Saint-Denis Başrahibi Suger'nin anahtar kavramlarından biridir: "aşağı olandan (bu dünyadan) ruhani –yüksek, Tanrısal– olana ulaşılan yol." –*ç.n.*

4. UNESCO. CUA/87, s. 4

5. E. Panofsky, "L'abbé Suger de Saint-Denis", *Architecture gothique et pensée scholastique* içinde, çeviri ve sonsöz P. Bourdieu, Paris: Minuit, 1967, s. 30; Türkçesi: *Gotik Mimari ve Skolastik Felsefe*, çev. Engin Akyürek, İstanbul: Kabalcı, 1995. Türkçe çeviride bu metne yer verilmemiş. –*ç.n.*

olanak tanımalıdır."[6] "Müze, dalgın ziyaretçisine yüce eserlerle karşılaştığında titremeyi telkin eden bir mekân olmalıdır."[7] "Turizmin asıl mıknatısı, tarih ve sanat merakıdır."[8] "Nesnelerin doğrudan izlenimini kullanarak öğretmek gibi benzersiz bir olanaktan yararlanmak dururken, az çok yüzeysel birtakım bilgileri tamamen düşünsel kavramlar aracılığıyla aktarmak isteyen bir dizi öğretim tekniği arasında insan kaybolup gidiyor. Böyle didaktik yöntemlerle ziyaretçinin ruhuna nüfuz etmek zaten asla mümkün olamaz."[9] En coşkulu tanıklar, resim eserinin çekim gücünün bugün iki katına çıkmış olduğuna kendilerini inandırmak için, uygarlığımızın görüntüye verdiği yeri kanıt gösteriyorlar. René Huyghe şöyle diyor: "Sanat, hiç günümüzdeki kadar önemli olmamıştı, üstüne bu kadar kafa yorulmamıştı; hiç bu derece yaygınlaşıp bu derece tadılmamış ve hiç bu derece irdelenip açıklanmamıştı. Sanat (ve özellikle de resim), görüntünün uygarlığımızda ele geçirdiği başat rolden yararlanmakta."[10] Görüntü kültürünün insanı, resim eserini, yani bir görüntüyü, çözecek kültürle donanmış değil mi zaten? "Müzenin doğasında var çağın dilini konuşma yeteneği; yani *görüntünün dilini*, herkesçe anlaşılan ve her ülkede aynı olan dili (...). Müze, geleneklerimizden biri oldu. Yakında bütün etkinliklerimizin olmazsa olmaz bir parçası, bir tamamlayıcısı olacak."[11] Hem görüntülerin gücünü görüntü tapınmasının hizmetine koşamayız mı? "Sanat koleksiyonlarımıza son derece geniş bir yeni hayran kitlesi kazandırabilecek tek şey, akıllıca hazırlanmış bir reklam kampanyasıdır."[12]

Zamanı geldiği için Sanatın Krallığı'nın dünyaya hükmettiği şimdiden görülebiliyor: "Devletlerin dikkatini ısrarla ve ciddiyetle bu noktaya çekmek, artık manevi bir açlığın pençesinde kıvranan, yeni bir yeryüzü nimeti arzulayan çağdaş toplumların bu yeni ve zorunlu

6. G. Salles, *Le Regard*, 1939, aktaran G. Wildenstein, *Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, no. 1110-11, Temmuz – Ağustos 1965. [G. Salles, dönemin Louvre Müzesi müdürüdür. *-ç.n.*]

7. A. Lhote. *Les Cahiers* içinde, *a.g.y.*, s. 273

8. G. Douassain. *Les Cahiers* içinde, *a.g.y.*, s. 368.

9. G. Swarzenski. *Les Cahiers* içinde, *a.g.y.*, s. 153.

10. R. Huyghe, *Dialogue avec le visible*. Paris: Flammarion, 1955, s. 8.

11. G. Salles, *Musées et Collections publiques de France* içinde, Temmuz-Eylül 1956, s. 138 ve 139.

12. G. Pascal. *Les Cahiers* içinde, *a.g.y.*, s. 117.

ihtiyaçlarına cevap vermeleri açısından şarttır."[13] Bu selamet inancı doğaldır ki ahiretten haberlerle taçlanıyor.

Kısacası, kültürel selametin bahtını keremin uçsuz bucaksız tesadüflerine veya daha da iyisi "istidatların" keyfine bırakmada eskiler ve modernler tam bir uyum içinde. Kendileri ve başkaları için kültürden bahsedenler, yani eğitimliler, adeta kader mantığı dışında bir kültürel selamet düşünemiyorlar, erdemleri sonradan edinilmiş olunca gözden düşüyor galiba, bu adamların kültür tasavvurlarının tek amacı çok kültürlü bir ihtiyarın şu sözüne inanmak için gerekli izni koparmak sanki: "Eğitim doğuştandır."

13. UNESCO. CUA/87, s. 16.

Araştırmanın Aşamaları

Bu bölümde kitaba malzeme sağlayan çeşitli soruşturmaların sonuçlarının hangi koşullarda elde edildiği, bunları çözümlemeye ve yorumlamaya girişilmeden önce olabildiğince açık biçimde ortaya konacak.

ELİMİZDE kültürel dağılım süreçlerini inceleyen daha önceki araştırmaların sınamaya olanak verdiği bir varsayım omurgası olduğu için, Avrupa müzelerinin ziyaretçi kitlesi üzerine, bu kitleye mensup olanların eğitim durumları ile toplumsal konumlarının ayırt edici özelliklerini, müze konusundaki tutumlarını ve sanatsal seçimlerini ele alacak sistematik bir soruşturmayı, tutarlı bir kuramsal önermeler sistemi ile –geçerliliği ölçülecek varsayımlara uyan değil, bu varsayımlar tarafından üretilen– tutarlı bir olgular sistemini kıyaslamaya yönelik bir *doğrulama adımı* olarak tasarlamak mümkün oldu.

Soru çizelgesi

Bireylerin birtakım değerlere bağlı oldukları, en soylu gördükleri cevaba farkında bile olmadan yönlenerek kendilerine de değer atfetme yolunu tuttukları bir alanda, çok basit bir soru çizelgesinin [Bkz. Ek 1] kullanılması şarttı. Müzeye geliş nedenleri hakkındaki soruda (III) "Çünkü sanatı seviyorum" türünden "soylu" cevaplardan bilerek kaçınıldıysa, bunun nedeni estetiğe dair felsefî bir bilinemezcilik tutumu değil, Lille Müzesi'nde gerçekleştirilen önsoruşturma ve seçenekli mülakatların gösterdiği gibi bunların müzeye aslında baş-

ka nedenlerle gelmiş bireylerin çekici bulduğu cevaplar olmasıdır. Aynı sıkıntılar görüş bildirme sorularının hazırlanmasına da hâkimdi: Soru çizelgesinin amacı müzelere ok ve tabelaların yerleştirilmesini oya sunmak (V ve VI numaralı sorular) değil, halkın önsoruşturma ve serbest mülakatlarda saptanabilen pedagojik beklentilerini *dolaylı olarak* ölçmekti. Diğer taraftan bu soru çizelgesi, sunulduğu ortamdaki koşulların bir gereği olarak apaçık anlaşılabilmeli, kısa sürede (15 dakikayı aşmayacak şekilde) bitirilebilmeli ve özellikle de farklı toplumsal çevrelerden ziyaretçilerin kafasını karıştıracak hiçbir şey içermemeliydi. Bu son koşulu yerine getirmek kolay değildi, zira birilerine basit gelen ötekilere zor gelebiliyordu (bkz. *aşağıda*, boş bırakılan sorularla ilgili çözümleme).

Örneklem ve soruşturma

Seçilen örneklem yönteminin verimli olabilmesi için, müzeler ve ziyaretçi kitlesi hakkında bilinebileceklerden yararlanmak gerekiyordu. Oysa müze ziyaretlerini dökümleme işlemleri ülkelere ve hatta müzelere göre farklılık gösterdiği için (farklı ziyaret biçimlerinin, hele de ücretsiz girişlerin ayrı ayrı sayımının eksikliği öncelikli bir yer tutuyor) ve yine bu girişlerin aylık istatistikleri bulunmadığı için, çeşitli Avrupa ülkeleriyle ilgili eldeki istatistikler pek çok belirsizlik sunmaktaydı. Bununla birlikte, soruşturmanın verilerinden hareketle ziyaretlerin günlük ortalamalarının hesabı, resmi istatistiklerdeki ondalıklı yuvarlamaların pekâlâ doğru olabileceğini görmemizi sağladı.[1]

Sergilerin veya yerel etkinliklerin çekim gücüne bağlı olarak aynı müzede yıldan yıla saptanan dalgalanmalar, araştırmanın yüksek bir kesinliğe ulaşmasını engellese de yıllık ziyaret sayısının müze hiyerarşisini doyurucu bir biçimde tanımladığı söylenebilir. Şu halde Fransa için, temsil örneklemi seçiminde yirmi bir müzenin kullanıl-

1. Soruşturmanın verileri görünürdeki istisnaların nedenlerini de ortaya koyuyor; örneğin, Bourg-en-Bresse Müzesi'nde ziyaret Brou Kilisesi'nin avlu revakıyla kesişiyor, buna karşılık resmi istatistikler kiliseye gelenlerin pek az bir kısmının aslında müze salonlarına girdiğini hesaba katmıyor.

ması, bunların özgül nitelikleri (örneğin ziyaret sayısı) arasındaki bağıntıların çok-değişkenli çözümlemesine oturtulabilirdi. Beş sanat uzmanı ve koleksiyon yöneticisinden oluşan bir jüri, Fransız müzeleri arasından[2] bu amaçla yüz yirmi üç sanat müzesi (yani resim ve heykel bulunan müze) seçip her müzeyi ulaşım kolaylığı, koleksiyon yöneticisinin etkinliği, sergilenen eser sayısı, sahip olunan eser sayısı, eser türleri (resimler, heykeller, tarihi parçalar, folklorik nesneler, vb.), eserlerin evrensel niteliği (0 ila 5 arasında bir not verilerek), sunum biçimi açısından değerlendirdi. Bunun dışında, Yeşil Rehber'in söz konusu kente, müzeye ve sergilenen eserlere verdiği yıldız sayısı gösterge kabul edilerek, her müzenin turizm açısından cazibesi saptanıp şu dağılım elde edildi: Bir yıldız, Arras, Douai, Dreux, Laon, Louviers, Moulins; üç yıldız, Agen, Dieppe, Lille, Lyon; dört yıldız, Arles, Bourg-en-Bresse, Marseille, Pau, Tours; yedi yıldız, Autun; sekiz yıldız, Dijon; on yıldız, Colmar, Rouen. Son olarak da kentin turizm açısından cazibesi (müzeyle aynı göstergelere göre) ve iktisadi durumu ile kentteki veya müzenin bulunduğu bölgedeki üniversite yerleşimi göz önüne alındı.

Çözümlemede, müzelerin pek çok özgül niteliğinin birbiriyle yakından ilintili olduğu ortaya çıktı: Yılda 2 000'den az ziyaretçisi olan müzeler (toplam altı müze, ulaşım olanakları son derece sınırlı, az sayıda eseri sıradan bir sunumla sergiliyorlar) bir kenara bırakılırsa, sergideki eser sayısı ile ziyaretçi sayısı arasında güçlü bir ilinti olduğu görülüyor (bazı büyük müzelerin görece daha az eser sergilemesi istisna, bunlar ya yüksek nitelikli ya da çok ünlü eserler). Eserlerin tanınmışlıkları ve niteliği (uzmanlardan oluşan jürinin değerlendirmesine göre) ile ziyaretçi sayısı arasında da aynı durumun söz konusu olması, bize bu konuda, müzelerin turistik rehber kitaplarla çerçevelenen "resmi" hiyerarşisinin, hem ziyaret sayılarının dile getirdiği "yaşantısal" hiyerarşi hem de "kültür uzmanlarının" belirlediği "meşru" hiyerarşi ile örtüştüğünü gösteriyor.

Yıllık ziyaretçi sayısının müzelerin özgül niteliklerinin pek çoğuyla bağlaşım içinde olması, sonuçların kesinliğini güvence altına alan bir hiyerarşi ölçütü olarak kabul edilebilir böylece: Demek olu-

2. G. Barnaud, *Répertoire des musées de France et de la Communauté*, Paris: Institut pédagogique national, 1959.

Tabaka	Müzeler	Akış[3]	Yıldız	Nitelik
30 000'den fazla	Colmar	180 000	2	4
	Bourg-en-Br.	85 000	0	2
	Dieppe	70 000	0	2
	Lyon	35 000	2	5
20 000 - 30 000	Toulouse	25 000	2	5
	Dijon	30 000	2	5
	Lille	26 000	2	5
	Rouen	25 000	2	5
10 000 - 20 000	Tours	19 300	2	4
	Autun	11 700	0	3
	Marsilya	11 000	1	4
	Arles	14 000	0	2
5 000 - 10 000	Arras	8 900	0	4
	Moulins	6 500	1	2
	Douai	7 800	0	3
	Pau	5 500	1	2
1 000 - 5 000	Laon	3 300	0	2
	Agen	2 500	1	3
	Dreux	1 650	0	1
	Louviers	3 000	0	1

yor ki ziyaretlerin yıllık akışını ölçüt alarak birkaç geniş tabaka belirlemek, bu tabakaların karşılaştırılmasını sağlamak amacıyla da en yüksek ziyaretçi akışına sahip olan ve toplamda en az müze bulunan üst tabaka hariç (aynı kesinliğe biraz daha dar bir örneklemde ulaşmaya kapı aralıyor), her tabaka için aynı sayıda müzeyi rasgele seçmek yeterlidir. Diğer kentlerle karşılaştırılamayacak kadar özel bir durumu bulunan Paris'in müzeleri arasından da alan araştırması planı dışında iki ayrı türde sanat müzesi, Jeu de Paume Müzesi ile Dekoratif Sanatlar Müzesi seçildi.

Diğer ülkelere yönelik olarak da aynı örneklem yöntemi izlendi: Yunanistan için Atina'dan Ulusal Arkeoloji Müzesi ile Benaki Müze-

3. Fransa Müzeler Genel Müdürü Sayın Delesalle tarafından iletilen rakamlar.

si, Delphoi ve Mora-Yenişehir müzeleri; Hollanda için Amsterdam'dan Rijksmuseum, Lahey'den Gemeentemuseum, Groningen ve Utrecht müzeleri; Polonya için Poznan, Lublin, Varşova, Krakov ve Lodz müzeleri. Ziyaretçi istatistikleri bulunmadığından, İspanya için yöntemsel bir örneklem oluşturulamasa da ziyaretçi kitlelerinin özgül nitelikleri diğer ülkeler için konan kurallara[4] bütünüyle uygun düşen Prado, Picasso müzeleri ile Barselona'dan İspanya Halk Müzesi ve Çağdaş Sanat Müzesi, ülkenin müze toplamının temsiline yönelik örnekler olarak kaydedildi.[5]

Müzeler bu şekilde seçildikten sonra, soru yöneltilen kişilerin rasgele seçilmesine geçilmesi gerekiyordu. Soruşturmanın gerçekleştirilmesi sırasında müzeye adım atan herkesin örnekleme dahil edilmesi önemli bir noktaydı. Soruşturmayı yürütenler (bazıları Avrupa Sosyoloji Merkezi tarafından gönderildi, bazıları da aynı çevreden, çoğunlukla koleksiyon yöneticilerinin katkısıyla bulundu ve temel eğitimleri ASM araştırmacıları tarafından verildi) soru çizelgesini, önsoruşturma sırasında aydınlığa kavuşturulmuş kesin yönergeler uyarınca ziyaretçilere yöneltme görevini üstlendiler. Aynı kişinin örneklemde bir defadan fazla yer alması (soruşturma süresince ancak istisnai olarak gerçekleşmiş olabilir) ve müzelere yaptığı ziyaretlerin ortalama sıklığıyla orantılı bir ağırlık kazanması gibi kâğıt üstündeki bir olasılığa karşı, istatistik birimi olarak ziyaretçi değil müze ziyareti esas alındı. Okul gezileri ile turistlerin grup halinde ziyaretleri şöyle bir sorun doğuruyordu: Grubun her üyesine, oraya bağımsız olarak gelmiş bir ziyaretçiyle aynı ağırlık mı tanınacaktı? Hatta aynı sorun ailece yapılan ziyaretler için de geçerliydi. En az kusurlu çözüm olarak, grupların çözümlemede ayrı tutulmaması pahasına, her yetişkine aynı ağırlık verildi. Böylelikle (grupların hesaba katılmasıyla) müzelerin üçte ikisinde, yüzde 75 veya biraz üstünde bir seviyede cevaplama oranına ulaşılabildi.

4. Ek I'de örneklemin yapısına dair daha düzenli ve ayrıntılı bir sunum bulunmaktadır.

5. La Castello Sforzesco (Sforzesco Kalesi) ve Milano'daki Brera Resim Müzesi, İtalyan müzelerini temsil etmediğinden, bu müzelerden elde edilen gözlemlerde, İtalyan ziyaretçi kitlesinin tercih ve tutumlarına dair açıklamaların ötesinde bir çözümlemeye gidilmedi.

Soruşturmaya katılmayı kabul eden ziyaretçilerden kimi soruları boş bırakanlar oldu. "Cevaplanmayan soruların" oranı, soruların ve toplumsal kategorilerin türüne göre, daha kesin ifadesiyle, ayrı toplumsal kategorilerdeki bireylerin sorulara yüklediği anlama göre belirgin biçimde değişiyor. Denebilir ki, ziyaretlerin nedenleri ve koşulları hakkındaki sorular (III ve IV) ziyaretçilerin çoğunluğuna olan bitene dair birer soru gibi görünüyor, ama üst sınıfın kaymak tabakası burada bir art niyet olduğundan kuşkulanabiliyor: Müzeyi gezmenin bir soylu nedenleri vardır, bir de o kadar soylu olmayan nedenleri, rehber eşliğinde veya elinde bir katalogla gezildi mi daha ciddi olunur; sanat öğretmenleri ve uzmanları, diğer toplumsal gruplardan ziyaretçilere göre biraz daha fazla boş bırakmışlar seçenekleri [Bkz. Ek 2, Tablo 3], bu yolla soruların ve soru çizelgesinin öngördüğü cevapların ("soylu" cevaplar bilerek dışarıda tutulmuştu) yerindeliğine itiraz etmek istedikleri düşünülebilir.

Aynı şekilde müze ziyaretlerinin sıklığıyla ilgili sorular da (VIII ve IX) tüm katılımcılara aynı anlamı ifade etmiyor: Halk sınıflarının yüzde 25'i sadece bir müzenin adını verebiliyor ve, doğrulama soruşturmasının da gösterdiği üzere, seçenek işaretlememe onlar için sadece bilgisizliklerinin ifadesiyken, eğitimli sınıflardan ziyaretçilerdeyse "safça" bir soru karşısında sabırlarının taştığını gösteriyor. Yine aynı şekilde, ressam tercihiyle ilgili soru halk sınıfları tarafından bilgi derinliği sorusu olarak algılanırken, üst sınıflardan ziyaretçiler tarafından basit addediliyor.

Yıl içinde ziyaretçi sayısındaki ve yapısındaki dalgalanmalar nedeniyle soruşturma dönemlerinin de yine yöntemli bir şekilde belirlenmesi gerekiyordu. Lille Müzesi'ndeki önsoruşturma ziyaretçilerin toplumsal yapısının haftanın günlerine göre değiştiğini gösterdiği için, tatil günlerinde de benzer değişimlerin saptanacağı varsayılabilirdi. Dönemsel dalgalanmaları soruşturmanın süresini artırmadan yakalamak için Paskalya tatili de soruşturma devresine dahil edildi. Paskalya turistlerinin çoğunluğunu yüksek gelirli kesimler oluşturabileceği için, Paskalya'nın tatil dönemlerinin bütününü temsil edebileceğinden kuşku duyulabilirdi. Elde edilen sonuçların geçerliliğini sınamak amacıyla, turistlerin az ilgi gösterdikleri üç bölge (Arras, Laon, Lille) ile iki turistik bölgede (Arles, Autun) yer alan beş Fransız müzesinde, temmuz ayında tamamlayıcı bir soruşturma yü-

rütüldü [Bkz. Ek 3, Tablo 1]. Loire nehrinin güneyinde kalan bölgelerde yaz mevsimi ile Paskalya'da ziyaretçi yapısının değişmediği, iki dönemde de turizmin etkisinin hemen hemen aynı olduğu ortaya çıkarken; daha az turist çeken kuzeyde yaz mevsimi ile yılın diğer mevsimlerinde neredeyse özdeş olan ziyaretçi yapısı, soruşturma sürecinde temsil düzeyleri bir kerte düşük kalmış yüksek gelirli kesimlerin yılın bu döneminde turizme daha sık yönelmesine bağlı olarak, Paskalya tatilinde değişiyor.

Her iki döneme ait soruşturmalara tanınacak ağırlığı belirlemek için, her döneme denk düşen göreli ziyaret sayısını belirlemek yeterliydi. Kesin yıllık istatistikler bulunmadığından, Fransa'da müze ziyaretlerinin yaklaşık yarısının (% 45) tatiller sırasında (yaklaşık dört ay süresince) gerçekleştiği ister istemez hesaplamayla bulundu.[5]

İki aşamalı (önce müzeler, ardından ziyaretler) gerçekleştirilen bu alan araştırması, örneklemin temel hatasının seçilen müze sayısı olduğu tek aşamalı araştırmaya benzetilebilir. Ama rasgele bir örneklem genellikle iyi belirlenmiş ve boyutu iyi sınırlandırılmış bir ana topluluğa dayandırılır, oysa müzelerin olası ziyaretçilerinin mekân ve zaman sınırı yoktur, kâğıt üzerinde bir müze tüm dünyadan ziyaretçi çekebilir. Buradan da müze ziyaretçilerini hedefleyen anketlerde, düşük seviyede bile kalsa bir denge çarpıklığı tehlikesi ile sonuçlarının kesinliğine dair kendi içinden kaynaklı belli bir sınırlamanın söz konusu olduğu sonucuna varılabilir.

Sonuçların kodlanması ve çözümlenmesi

Tek tek yanıtların ve bunların olası birleşimlerinin mantıksal çözümlemesini billurlaştırmanın, gerçeğin eklemlenişlerine uygunluğu sağlamaya yetmeyeceğinden hareketle, tablo hücrelerinin her biri, sonuçlardan kısmi olarak yararlanılarak ve karşılaşılan durumlar her gerektirdiğinde çerçeveleri belirginleştirilerek oluşturuldu. 1 000 anketlik bir örneklem çözümlemesi ardından, mekanografiye dayalı

5. Aynı örneklem süreçleri daha önce Yunanistan ve Hollanda'da, Paskalya tatilleri değil de yaz tatilleri kullanılarak gerçekleştirildi. Turist akışının çok zayıf olduğu Polonya için böyle bir sorun yok. İspanya'da ise soruşturmalar sadece yaz aylarında yürütüldüğünden, önemli bir sapma eğrisi taşımaktadır.

bir bilgi işleme programının hazırlanması da aynı kaygıyla geldi: başkaca yöntemlerle açıklayıcı temel değişkenler arasındaki ilişkilerin kavranılmasının hemen ardından da bir faktoryel analiz programına yöneldik. Bu faktoryel analizi gerçekleştirmek için Fransız müzelerinden toplanan 9 226 soru çizelgesi iki alt kümeye ayrıldı: Lise mezunu olmayanlar (M1), lise veya üstü eğitimi olanlar (M2).[6] Temel incelemedekinin tersine her soru çizelgesine eşit ağırlık verildi; çizelgede yer alan 53 maddeden sadece en anlamlı olan 14'ü esas alındı. Kitabın ekler kısmında, M1 ve M2 için hem bağlaşım matrisleri hem de her iki alt kümedeki bu değişkenler için ortalama ve standart sapma rakamları bulunuyor. Bu altkümelerin her birinin ilgili "özdeğer" ve "özyöney" hesabı, yeni bir şey getirmediğinden burada verilmeyecek.

Temel soruşturma, çok geniş bir örneklem düzleminde, müze ziyaretçilerinin özgül toplumsal nitelikleri ile tutum ve görüşleri arasında manalı ve manidar ilişkiler kurmayı sağlarken, edinilen bilgilerin şu veya bu noktada sağlamasını yapmak veya nüanslarını fark etmek hem olanaklıydı hem de gerekli. İşte bu yüzden, bir veya birden çok müzede, özgül nitelikleri bilinen ziyaretçilerle görece dar örneklemlere (300 ila 1 000 ziyaretçi arasında) dayalı soruşturma tekrarları yürütüldü ve ziyaretçilerin beyan ettiği ziyaret zamanları ile gözlemcilerin ölçtüğü gerçek ziyaret zamanları arasındaki ilişki üzerine, müzelerin aldığı ziyaretlerin sıklık ritimleri ve söz konusu ritimlerin ziyaretçilerin özgül toplumsal niteliklerindeki farklılığa bağlı olarak sergilediği çeşitlilik üzerine, müzelere gitme sıklığı ile başka kültürel etkinlikler arasındaki ilişki üzerine bilgi toplanmasıyla birlikte, farklı özelliklere sahip Fransız müzelerinde 2 000 kişiyle gerçekleştirilen 1965 tarihli bir soruşturma kerteriz alınarak bütün bu sonuçların son bir sağlaması yapıldı. *Soruşturmanın tekrarlanması yöntemi* baştaki soruşturmanın sağladığı bilginin boşluklarını doldurmakla kalmadı, özellikle de ilk istatistiksel araştırmanın sunduğu verilerin çözümleme ve yorumlamasının ortaya koymuş olduğu varsayımları en az maliyetle sınamaya olanak tanıdı.

6. Bkz. W. F. de la Vega, *Analyse factorielle des données d'enquête sur la fréquentation des musées*, İnsan Bilimleri Kurumu Hesap İşleri Merkezi, iç not 14 Haziran 1965/ODD, 5 sayfa, teksir.

Biçimselleştirme denemesi

Bu kitabı eline alan ilk kişi, ilk okurumuz, matematik sembollerle dolu sayfalar karşısında, *Matematik Maceraları*'nda Kosinüs Hoca'nın U = O formülüne varan uzun tanıtlamasını gören şu Christophe karakteri gibi kalakaldığını, metni okumanın bir dirhem bal için bir çeki keçiboynuzu çiğnemek gibi bir iş olduğunu söyledi. Matematik uslamlamadaki o doğurgan kesinliğe daha duyarlı olanlar ise bu "kapsamlı" çözümlemelerde belki de sadece izlenime dayalı kestirimler görecektir. Bir bilim dalına ait yöntemin ampirik içeriğe "uygulanan" soyut ve biçimsel bir teknik olarak algılanmasına yol açma tehlikesine rağmen, daha önce birçoklarının yaptığı gibi, biçimselleştirme çalışmasını yöntemsel açıdan doğrulamaya girişmemiz mi gerekmektedir? "Doğa bilimleri," diyordu Henri Poincaré, "ulaştıkları sonuçlardan, toplum bilimleri ise yöntemlerinden" bahsederler. Bu nükteyi bir kez olsun boşa çıkarmak için doğruca sonuçlara, üstelik aynı biçimde kesin iki yöntemin çok yakın ittifakı olmadan elde edilemeyecek olan kimi sonuçlara gönderme yapmakla yetineceğiz.[7]

Karşılaştırmalı inceleme

Sonuçların karşılaştırılabilir olmasını sağlamak amacıyla, araştırmanın her evresinde beş ülke (İspanya, Fransa, Yunanistan, Hollanda ve Polonya) için de özdeş süreçlerin kullanılmasına özen gösterildi. Aynı soru çizelgesi (ulusal durumları hesaba katmak için gerekli kimi kaçınılmaz uyarlamalar dışında) bu ülkelerdeki ziyaretçi kitlelerine aynı koşullarda uygulandı. Toplanan malzemeye, ziyaretçilerin özellikle de öğrenim durumlarıyla ve özgül toplumsal nitelikleriyle ilgili olanlara aynı çözümleme tabloları uygulandı. Şu da yadsınamaz ki, kodların biçimsel türdeşliği peşinde koşmak, yanıltıcı biçimde birbirinin yerine kullanılabilen soyut göstergelerin karşılaştırıl-

7. Matematik uslamlamaların temel evreleri ve ulaştıkları nokta daha sonra gündelik dille ifade edildiğinden, okuyucular söz konusu paragrafları atladıklarında metnin ana hattını kaybetmiş olmayacaktır.

masına bağlı bir tehlikeyi, biçimsel olarak karşılaştırılabilir olup da gerçekte karşılaştırılamayacak olguları karşılaştırmayı ve, tam tersine, gerçekte karşılaştırılabilir olup da biçimsel olarak karşılaştırılamayacak olguları gözden kaçırma tehlikesini beraberinde getirecekti. Diğer taraftan, yapısal bir yorum, biçimsel açıdan özdeş işlemler kullanılarak bilinçli bir biçimde ortaya konmuş olguları, aynı zamanda anlam ve değer de kazanmalarını sağlayan bütüncül bir bağıntı dizgesi içinde her zaman yeni bir bağlama oturtabiliyorken, çeşitli ulusal koşulların özelliklerine uyarlanmış çözümleme kategorilerinin (örneğin öğrenim seviyeleriyle ilgili olanların) benimsenmesi, her türlü karşılaştırmanın önüne daha en baştan bir engel çıkarıyordu.

Kendilerine özgü niteliklerini konumlandıkları bağıntı dizgelerinden alan olgular veya olgu dizgeleri arasında ilgi kurulmasına yönelik her karşılaştırmalı araştırmanın karşı karşıya kaldığı sorunlara, bir de istatistik kaynaklarındaki belirsizlik veya boşluklardan kaynaklanan sorunlar ekleniyor. Araştırmanın doğrudan açığa çıkardığı görünürdeki benzerlikten veya benzemezlikten kaçınabilmenin tek koşulu, dizgesel bir karşılaştırmada dizgesel ayrımları veya, daha doğrusu, gerçek hayatta ampirik olarak saptanan her olgu üstünde "yapı etkisi" diye adlandırılabilecek bir etki uygulayan farklı etmen dizgelerini göz önünde bulundurmaktır. Bu yöntem ilkelerinin kusursuz biçimde uygulanması, müze ziyaretçilerinin özgül toplumsal nitelikleri ve öğrenim durumlarıyla ilgili soruşturmanın sunduğu verilerin dışında, özdeş kategorilere dayanan, açık seçik istatistiksel bilgilerin (cinsiyet, yaş, toplumsal sınıflar ve öğrenim düzeylerine göre kaynak nüfusların yapısı, müzelerdeki turist ve ziyaretçi akışı, sergilenen eserlerin her müzeye göre niteliği ve sayısı, vb.) de işe koşulabilmesini gerektirirdi. Tam anlamıyla yapısal bir çözümleme ortaya konabildiyse de, bu bilgilerin çalışılan her ülkeden elde edilmesinin olanaksızlığı ve, ülkelerin kullandığı sınıflandırma sistemleri örtüşmediği için, elde edilenlerin de her defasında karşılaştırmaya alınamaması nedeniyle, işbu yapısal çözümleme pek çok belirsizlik içeriyor. Söz konusu çözümlemelerden süzülen ve çoğunlukla da artı değil eksi yönde çıkarılan temkinli sonuçlar farklı siyasi rejimlerin yürürlüğe koyduğu kültür politikalarının göreli verimliliği gibi sorulara basit ve kestirme cevaplar bulmayı umanları düş kırıklığına uğratacak olduğuna göre, öne sürülen bu yöntem en azından –hakkını ve-

relim– öncelikle veriler nispetinde şaşmaz bir karşılaştırmayı olanaklı kılıyor ve. daha da önemlisi, pervasız ve çiğ karşılaştırmalara karşı, sürekli bir uyarı gibi karşımızda duruyor– sözünü ettiğimiz bu karşılaştırmalar uyduruk rakamlara dayanmadıkları halde karşılaştırmanın gerçek nesnesinin, diğer bir deyişle karşılaştırılan olguların bağıntı dizgelerinin, ister istemez ayraca alınmasını gerektirdikleri için hem hayali hem de aldatıcıdır.

Birinci Kısım

Kültürel Hayatın Toplumsal Koşulları

Bağımsızlık ve genelleme güçleriyle kişinin zihnini açmaya ve ortak dünyanın üstüne çıkarmaya son derece uygun olan kesin bilimleri geliştirenler akılcı felsefeye, hak ettiği ve beklediği kadar hizmet etmediler. Yanaşmaya bile cesaret edememiş oldukları kimi nazik sorunları açık, kesin ve doğru yöntemleriyle aslında ele alsalardı (...) epey bir tartışmadan uzak kalınmış, çok ciddi zorluklar çözülmüş, derinlere kök salmış birtakım çok eski önyargılar bertaraf edilmiş olurdu. Ve iki-üç sayfalık bir çözümleme, hatta arzu ediliyorsa iki satırda ifade edilen basit bir formül, filozofların da keşfettiği –ama daha az yetkin araçlarla– hakikatleri kuşkuya yer bırakmayacak bir kesinlik ve açıklıkla ortaya koyacak, bunları çürütme gayretindeki sofistlerin bütün o kurnazlık ve gevezelikleri de boşa gidecekti.

NAIGEON
Encyclopédie méthodique, c. III

ZİYARETÇİLERİN gelir düzeyleri, toplumsal statüleri ve eğitim durumlarına ilişkin özgül nitelikleri ile müzelerin gezilmesi arasında ampirik olarak saptanan ilişkilerin çözümlemesi, müze gezilerini belirleyen veya özendiren etmenler toplamının kavranmasına, her birinin göreli ağırlığının tayin edilmesine ve aralarındaki ilişkilerin oluşturduğu yapının kurulmasına olanak sağladığına göre (ilk kısım), bu açıklayıcı etmenlerin ne derece etkili olduğu, kültürel eserler konusunda özellikle müze ziyaretiyle kendini dışavuran eğilimin doğuşu ve yapısı ele alınmadan açıklanamaz (ikinci kısım). Son olarak, kültürel derinliği olan bir eserin (bir tiyatro oyunu, roman, konser veya resim) uygun biçimde alımlanmasının en genel koşulları incelenerek, müze ziyaretini açıklamaya ve anlamaya yarayan nedenler ve gerekçeler dizgesini genelleme testine tabi tutmak da önemli (üçüncü kısım).

Eğitim düzeyi yükseldikçe iyiden iyiye artan müze gezileri, kültürlü sınıflara özgü bir olgu haline geliyor.[1] Farklı toplumsal-mesleki kategorilerin Fransız ziyaretçi kitlesindeki oranı, ülkenin toplam nüfusundaki oranlarının neredeyse tam tersidir: Fransız müzelerinin ortalama ziyaretçisinin bakalorya düzeyinde (yüzde 55'lik kesimin en azından bakalorya sahibi) olduğunu bildiğimize göre, nüfusun toplumsal kategoriye (toplumsal statü-gelir seviyesine) göre dağılımının Fransız üniversitelerindeki öğrencilerin toplumsal köklerine göre dağılımına çok yakın olması da şaşırtıcı değildir; Fransız sanat müzelerinin kitlesi içinde çiftçilerin oranı %1, işçilerin %4, zanaat ve ticaret erbapları %5, çalışanlar ve orta kademe memurlar %23 (%5'i öğretmen), üst sınıfların ise %45 düzeyindedir. Ziyaretçi kitlesinin, eğitim düzeyine göre dağılımı ise daha fazla şey söylüyor: Ziyaretçilerin sadece %9'u (dörtte üçü ilköğretim öğrencisi) diplomasız, ilkokul diploması olanlar %11, ortaokul diploması olanlar %17, bakaloryası olanlar %31, lisans veya daha üstü bir eğitimi olanlar ise %24. Buradan da anlaşılıyor ki Latince (kültürlü bir ortama aidiyetin en açık göstergesi) görmüş olan ziyaretçi oranı %40'ı bulurken, bu oran içinde halk sınıfları, orta sınıflar ve üst sınıfların payı sırasıyla %4, %24 ve %75'tir.

Orta sınıflardan ziyaretçilerin, kendi kategorilerinin genelinden biraz daha yüksek bir eğitim düzeyiyle ayırt edilmesi (doğrulama soruşturmasının da gösterdiği üzere) kendilerine kimi zaman diplomalarının işaret ettiğinden biraz daha yüksek bir kültür düzeyi atfetmelerine bağlıdır ki, diğer pek çok tutumlarında olduğu üzere bu tutumlarıyla da kültürel alanda hevesli olduklarını, keza diplomanın da kimi kazanımları, örneğin kendi kendini yetiştiren öznelerin (özellikle orta sınıflarda otodidaktların sayısı çok yüksektir) veya diploma almadan lise okumuş olanların durumunu, hesaba katmadığı için kültür düzeyinin her zaman kusursuz bir göstergesi olmadığını ifade et-

1. Fransız sanat müzeleriyle ilgili bilinen bütün "yasalar" diğer Avrupa ülkelerinde yürütülen soruşturmalarla doğrulanmış bulunduğuna göre, başka bir açıklamaya başvurmadan veya bir tek Fransa örneğine gönderme yapılarak öne sürülen her önerme, çalışılmış ülkelerin tümü için geçerli sayılabilir. Rakamlar arasında boğulmamak için, diğer Avrupa ülkeleri konusunda sadece kimi önemli göstergelere yer verilmiştir (Avrupa müzeleriyle ilgili belli başlı istatistik verilerini Ek 5'te bulabilirsiniz).

tikleri söylenebilir. Üstelik diplomayla ölçülen eğitim düzeyi, *arzulanan kültür düzeyi* kadar önemli ve anlamlı olmayabilir (en azından kültürel etkinlikler ve tutumlar açısından): Sadece ilköğretimi bitirmiş veya ortaöğretimi terk etmiş olduğu halde kendisine bakalorya derecesi yakıştıran ziyaretçi, müzeyi ziyaret etmesini haklı gösterecek bir kültür düzeyinde olduğunu düşünmese adımını atar mı müzeye? Bakaloryalı olmaya özenmenin, bakaloryalı olmayanların "bakaloryalı davranışlarından" birini hayata geçirmelerine belli derecede katkı sağladığı, müzenin ortalama ziyaretçisinin bakaloryalı olduğu göz önüne alındığında, haklı bir varsayım değil midir?

Ziyaretçi kitlesi geneli bakımından görece genç bir kitledir, zira 15-24 yaş arası gençliğin Fransa nüfusundaki payı %18 olmasına rağmen ziyaretçiler içindeki payı %37'dir ve bu yüksek temsil oranı özellikle alt ve orta sınıflarda belirgindir (üstelik alt ve orta sınıflarda ziyaretçilerin %13'ü, bir müzeyi ilk kez ergenlik döneminde arkadaşlarıyla gezdiğini ifade ediyor); toplumsal hiyerarşide basamak yükseldikçe ziyaretçilerin yaşının da düzenli olarak artmasının, eğitim düzeyi arttıkça eğitim görmüş olmanın yaptığı etkinin kalıcılaştığının göstergesi olmasından hareketle denebilir ki, öğrenim basamakları çıkıldıkça, eserlerle erken ve doğrudan (şurası da belli ki, toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça daha sık) temas etmiş olduklarından diğerlerinden önce edinecekleri yeterlilikler de artacak, elverişli bir kültürel ortam da mevcutsa bu duruma destek olup etkisini ileriki yıllara taşıyacaktır. 15-24 yaş grubunda yer alan ziyaretçilerin %78'ini ortaöğretim ve üniversite öğrencileri oluşturmasına karşın, aynı yaş grubunda Fransa'daki okullaşma oranı %24,5 düzeyindedir ve okullaşma oranının en yüksek olduğu bu yaş diliminin dışına çıkıldığında müze ziyareti yüzdesinde önce sert bir düşüş (yüzde 36'dan 17'ye), ardından da üst yaş gruplarına çıkıldıkça (33-44, 45-54, 55-64 yaş arası ile 65'ten yukarı olanlar için sırasıyla yüzde 15, 10, 8 ve 4) düzenli ve hızlı bir iniş görülüyor ki, bu durumda yaş ile ziyaret arasındaki bağıntının sadece öğrenimin etkisini ifade edip etmediği sorgulanabilir. Müze ziyaretleri ile toplumsal-mesleki kategori veya ikamet yeri ilişkisi de aynı soruna gebe olduğundan, müze ziyaretleriyle ilk bakışta aynı ölçüde ilgili görünen çeşitli ölçütlerin kendilerine özgü etkilerinin başkaca tekniklerle belirlenmeye çalışılması gerekmektedir.

Olgunun açıklanmasına yönelik araştırma şu halde, ziyaretçi kategorilerinin müze kitlesinin toplamı içindeki temsil oranlarının yerine her öznenin –o özneyi tanımlayan özgül niteliklere göre– belli bir zaman dilimi içinde bir müzeye girme olasılığının temel alınmasını gerektirmektedir. Bir müzenin olası ziyaretçileri kolay kolay tanımlanamadığı veya (en azından kâğıt üzerinde) sınırsız olduğu için, her kategorinin somut ziyaretçi sayısıyla ilişkilendirilmesi gereken kategorilerin toplam mevcudu hakkındaki değerlendirme kaçınılmaz olarak belirsiz kalmakta, ama seçilen zaman ve mekân biriminin büyüklüğü ölçüsünde de bu belirsizlik azalmaktadır: Lille Müzesi'nin ziyaretçi sayısını Lille'in nüfusuna bağlamak saçma olduğuna göre akılcı olan tutum, her kategorideki yıllık ziyaretçi sayısı ile o kategorinin toplam mevcudu arasındaki ilişkiyi, yahut da bir ülkenin yine ülke içinde şu veya bu müzeyi ziyaret eden vatandaşlarının toplam sayısı ile o ülkenin toplam nüfusu arasındaki ilişkiyi hesaplamaktır – ki bu sonuncusu ülkeler arasındaki kültür turizmi hareketlerinin birbirlerini aşağı yukarı dengelediğinin kabul edildiği anlamına gelir.

Her ziyaretçi kimi ölçütlerin toplamıyla (A, B, C harfleriyle belli edilecek olan yaş, mezuniyet ve meslek ölçütleriyle) tanımlıysa, bunların P olasılıkları (Ai, Bj, Ck), yani şu halde yaşı Ai, mezuniyeti Bj mesleği Ck olan birinin sanat müzesine gitme olasılığı hesaplanabilir. Diğer taraftan, farklı değişkenlerin bağlaşık değişkenlik (*co-variation*) içinde olması ve bu değişkenlerin ancak içlerinden bazılarının yardımıyla kavranabilen bir terkip oluşturmaları, karşımıza o bildik ortak çizgisellik sorununu çıkarıyor. Bununla birlikte eğer P (Ai, Bj) = P (Ai, Bj, Ck) ise, yani yaş ve öğrenim düzeyi biliniyorsa, mesleki durum verisi ek bir bilgi katmamaktadır, bu ölçüt ziyaret sıklığından bağımsız addedilebilir (tersi geçersizdir, çünkü tek bilinen mesleki durumsa, mesleki durum zaten öğrenim durumuyla ilişkili olduğundan, ziyaret sıklığıyla ilgili elimizde bir bilgi var demektir) ve bu da mesleğin özel bir ağırlığının olmadığı, ziyaret sıklığıyla ilgisinin de öğrenim düzeyi ile ziyaret sıklığı arasındaki ilişkinin bir başka ifadesi olmakla sınırlı olduğu anlamına gelir.

İstatistik deneyin koşulları bu yönteme kimi kısıtlamalar getirmektedir: Ölçütlerin birbirleriyle ilişkili olmasıyla birlikte örneklem büyüklüğü de kısıtlı olacağından kimi kategorilerin yeterince temsil edilememesi ve olasılıkların ancak küçük bir kısmının (Pi, j, k, ...) anlamlı biçimde hesaplana-

bilmesi kaçınılmazdır. Yaş, cinsiyet, diploma veya meslek durumlarının etkisini yalıtmak kolay olsa da diploma ile mesleğin veya diploma ile yaşam alanının eşzamanlı etkisini anlamak zordur, çünkü bu ölçütler birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır.

Sonuçta öğrenim düzeyi saptandıktan sonra (Tablo 1), cinsiyet veya toplumsal-mesleki durum kategorilerine dair veriler genellikle pek az yeni bilgi sunmaktadır. Elbette sanat uzmanları ve öğretmen-öğretim görevlileri kategorisinde, bununla eş düzeydeki diğer toplumsal-mesleki kategorilere göre müze ziyareti belirgin biçimde daha sık gerçekleştiriliyor; elbette yüksek gelirli sınıflardaki kadınlar müzeye erkeklerden daha sık gidiyor.[2] Elbette ziraat çalışanlarının incecik bir dilimle temsil edilmesinin (bu kategorideki ziyaretçi sayısının istatistik açısından bir anlam ifade etmenin tam sınırında durması dolayısıyla) nedenini ortaya koymak için mesafelerin uzaklığından başka, taşradaki kültürel havanın elverişsizliğinden de bahis açılması gerekmektedir. Ama şu da var ki üst düzey yöneticiler arasında, kendi kategorilerindeki ortalamanın altında bir öğrenim derecesine sahip olanlarda (ilkokul veya ortaokul diploması) diğer toplumsal kategorilerden daha düşük bir ziyaret oranı görülmesi, öğrenim düzeyinin yine burada da sadece en üst sınıflara aidiyetle ve örnek grupların etkisiyle telafi edilemeyen özgül ve belirleyici bir gücü olduğu sonucuna işaret ediyor gibi. Zanaatkâr ve esnaf kategorisinde yer alanların ziyaret yüzdesinin diğer kategorilerdekilere göre her öğrenim düzeyinde daha yüksek olması, bunların önemli bir bölümünün, hem kendi kategorilerinin ortalamasının üzerindeki öğrenim düzeyleri[3] hem de başka orta sınıflardan ziyade üst sınıflara yakın görüşleri (özellikle de yön oklarının konumu ve tercih edilen zi-

2. Soru çizelgesini cevaplayan erkeklerin sayısının kadınlardan biraz daha fazla olmasının nedeni, hiç kuşku yok ki, aile geleneklerinin erilliğine bağlı olarak, estetik bilgisi alanında bir görüş ortaya koymanın (özellikle de halk sınıflarında) kocaya daha çok yakışacağının düşünülmesi ve kadınların, kocaları cevaplıyorken soru çizelgesini cevaplamaktan geri durmalarıdır ("Ben bilmem, beyim bilir"). Lille'deki Danimarka sergisi bir istisnaya işaret ediyor: Kadınlar, "entelektüel" yargıları gönüllü olarak kocalarına bıraksalar da gündelik beğeni yargısının sarsılmaz uygulayıcıları sıfatıyla gündelik nesne ve ev eşyası (mobilyalar ve seramik eşyalar) kapsamına giren eserler üzerine düşünce açıklamaya daha istekli oluyorlar.

3. Latince gördüğünü söyleyenlerin oranı yüzde 41, oysa orta kademe yöneticilerde bu oran 20,5, eğitimcilerde ise %22.

yaret tipiyle ilgili görüşleri) nedeniyle atipik bir alt kategoride yer almasıyla [bkz. Ek 2, Tablo 2] açıklanabilir: Gerçekten de bu kategoridekilerin %15'i halk sınıflarına özgü bir meslek icra ederken, %8'i kitapçı veya matbaacı ve hemen hepsi Parisli olmak üzere %36'sı da bir zanaatla/sanatla (antikacı veya iç tasarımcı, seramikçi, çömlekçi, mücevher veya afiş tasarımcısı) uğraşıyor.

Tablo 1

KATEGORİLERE GÖRE YILLIK ZİYARET ORANI*

(Bir yıl için ziyaret beklentisinin yüzdeyle ifadesi)

	Diplomasız	İlkokul	Ortaokul	Bakalorya	Lisans ve üstü	Toplam
Çiftçi	0,2	0,4	20,4			0.5
İşçi	0,3	1.3	21,3			1
Esnaf ve zanaatkâr	1,9	2,8	30,7	59.4		4,9
Çalışanlar ve orta kadrolu memur		2,8	19,9	73,6		9,8
Üst düzey yönetici		2,0	12,3	64,4	77,6	43,3
Öğretmen ve sanat uzmanı			(68,1)	153,7	(163,8)	151,5
Toplam	1	2,3	24	70,1	80,1	6,2
Erkek	1	2,3	24,4	64,5	65,1	6,1
Kadın	1.1	2,3	23,2	87,9	122,8	6,3
15 ila 24 yaş	7,5	5,8	60	286	258	21,3
25 ila 44 yaş	1	1,1	14,7	40,6	70,5	5,7
45 ila 64 yaş	0,7	1,5	15,3	42,5	69,8	3,8
65 yaş ve üstü	0,4	1,6	5.3	24.6	33,2	1,6

* Diğer ülkeler için bkz. Ek 5.

Ziyaretçilerin büyük çoğunluğu, giriş ücretlerinin gayet uygun olduğunda [Bkz. Ek 3, Tablo 3] hemfikir olduğu halde, müzeye gitmenin maliyetine başkaca masraflar, en azından ulaşım harcamaları veya ailece gezmekten kaynaklanan masraflar eklendiğine göre, bir ailenin toplam gelirinin ziyaret sıklığı üzerinde her şeye rağmen özel bir etkisi yok mudur, girişler diyelim ki ücretsiz olduğunda aile bütçesindeki olası zorunlu kısıtlamaların etkisi kaybolmakta mıdır diye de sorulabilir. Ziyaretçilerin toplumsal-mesleki kategorilere göre gelir dağılımı, aynı kategorilerin INSEE istatistiklerinde [Ek 3, Tablo 4 ve 5] gösterilen gelir dağılımlarına uygun düşmektedir, ancak ziyaret sıklığının hem gelir hem de öğrenim seviyesine göre olan yüzdesini (Fransızların gelir düzeylerinin mezuniyetlerine göre dağılımı henüz bilinmemektedir) hesaplayabilme olanağı bulunmadığından buradan bir çıkarımda bulunmak da mümkün değil. Halk sınıflarının müze ziyaretlerinin, sadece giriş ücretlerindeki indirime bağlı olarak artmasını beklemekten daha safiyane bir düşünce olamaz. Müzeye ailece, çoğunlukla da çocuklara eşlik etmek amacıyla pazar günü gidenlerin toplam içindeki payı, üstelik o gün müzeye giriş ücretli olmasına rağmen, toplumsal hiyerarşi basamağında yukarı çıkıldıkça düzenli bir biçimde düşüyorsa, bunun nedeni her şeyden önce halk sınıflarının boş vakit etkinliklerinin hayatın temposuna tabi olmasıdır [bkz. Ek 2, Tablo 16].

Yaşam alanının özgül etkisi, bu değişkeni toplumsal-mesleki kategori ve öğrenim düzeyiyle birleştiren çok yakın bağlar olması nedeniyle –kırsal bölgeler hariç– yalıtılamaz. Eldeki bütün veriler, ikamet yeriyle ilişkili kültürel eşitsizliklerin eğitim düzeyi ve toplumsal durumdan kaynaklı eşitsizliklere bağlı olduğuna işaret ediyor. Yeşil Rehber'in tek yıldızla geçiştirdiği küçük müzeler hariç müzeler neredeyse tümüyle üniversite kentlerinde oturan ziyaretçileri çekiyorsa, bunun nedenlerinden biri toplumsal hiyerarşide basamak yükseldikçe büyük kentte oturma olasılığının artması, diğeriyse küçük kentlerde kültürel etkinliklerin ve bu etkinliklere özendirmenin pek az olmasıdır.

Gençleri kapsayan yaş gruplarının müze ziyaretlerinde çok daha fazla temsiliyet bulması (ziyaret yüzdesi, 25 yaş dolaylarında görülen keskin kopuştan sonra 65 yaşa kadar istikrarlı bir çizgide ilerli-

yor), okulun etkisini apaçık gösteriyor. Bütün etmenler arasında gerçekten de en belirleyici olanı öğrenim düzeyi. İlkokul düzeyinde eğitimi olan bir kişinin bir yıl içinde müzeye gitme olasılığı yüzde 2,3; bu da demek oluyor ki matematiksel olarak böyle birinin müzeye girdiğini görmek için 46 yıl beklemek gerekir:[4] Bu kategoridekilerin çoğu, okul gezileri dışında müzeye asla gitmez. Ortaokul seviyesinde ise müzeye gitme oranı ortalama beş yılda bire inmekte, okul çağı geçtikten sonra ise ziyaret sıklığı altı veya yedi yılda bire gerilemektedir. Bakaloryalıların ziyaretleri öğrenim sırasında yılda üçken, okul sonrasında ise bu oran iki yılda bire düşmektedir. Öğrenimine daha ileri düzeyde devam edenlerin ziyaret oranı, yüzde olarak, önceki öğrenim dönemlerinde gerçekleştirilen müze ziyaretleriyle aynıdır – bu da anlaşılabilir bir şey, çünkü okulun etkisi hemen hemen aynı. Ancak üniversite sonrasında ritim istikrara kavuştuğu için ziyaret sıklığı aşağı yukarı "üç yılda iki kere" olarak sabitleniyor.

Mezuniyetin kültürel düzeyi göstermede çok ham bir gösterge olmasından hareketle, aynı öğrenim düzeyindeki ziyaretçiler arasında ikincil derecedeki farklı ayırt edici özelliklere bağlı ayrımlar olduğu söylenebilir. Gerçekten de aynı seviyedekiler arasında, klasik müfredatı* görmüş olanların müze ziyaretlerindeki temsil oranı, Latince görmemiş olanlara kıyasla her zaman için daha yüksek, ziyaret aralıkları da (kendi beyanlarına göre) daha sıktır. Klasik müfredata, tekil durumlar özelinde çoğunlukla yapıldığı üzere, kültürel birikim anlamında gizemli bir etki atfetmekten kaçınmak istiyorsak, onu belirleyici bir etmen olarak değil, kültürlü bir çevreye aidiyetin bir nişanesi olarak görmek gerekir, çünkü toplumsal hiyerarşi basamağı yükseldikçe, diğer öğeler aynı kalmakla beraber, bildiğimiz en klasik eğitime yönelme durumuna daha sık rastlanmaktadır. Belli bir öğrenim düzeyine ulaşmış, örneğin düzenli müze ziyaretleri açısından gerekli ama yeterli olmayan bir koşul olan bakalorya almış, kişilerin farklı basamaklarda kültürel hevesleri olduğu ortaya konabildiğine göre, ortaöğrenim türü de ne ikincil dereceden tek ayırt edici

* Latince, Yunanca ve söz sanatlarını içeren edebiyat ve dil ağırlıklı müfredat. –Ç.n.

4. Böyle bir istatistik kategorisi için yıllık ziyaret yüzdesi %10 demek, bu kategorideki birinin bir müzeye gitmesi için ortalama 10 yıl geçmesi gerek demektir.

özellik ne de belirleyici özelliktir. Aynı öğrenim düzeyindeki, aynı toplumsal katmandaki bireylerin, kültürel etkinlikler ve sanatsal tercihlerinde, yetiştikleri ailenin (ana veya baba tarafından aile büyüklerinin öğrenim ve meslek durumuyla ölçülmüş) kültür düzeyine göre büyük oynamalar saptanabilmektedir. Kültür kazanımı süreci özellikle sanatsal konularda ağır işlediğinden, kültüre ulaşma sürecinin ne kadar geçmişi olduğuna bağlı kimi ince farklar, toplumsal konum ve hatta öğrenim durumu görünüşte eşit olan bireyleri birbirinden ayırmaya devam eder. Ayrıca kültürel soyluluğun kendine ait semtleri de vardır.

Öğrenim seviyesinde basamak artışıyla birlikte –tıpkı ziyaretçi oranında olduğu üzere– ziyaretlerin (zaman içindeki sıklığıyla ölçülmüş olan) yoğunluğunda da bir artış yaşandığı ortaya konacaksa, kendi kategorilerinde önemli bir temsil yüzdesine sahip ziyaretçilerin, bu temsil ölçüsünde yoğun bir ziyaret yarattığının, dahası öğrenim derecesine göre dilimlenen farklı kategorilerin ziyaret sıklığı ilişkisi bakımından türdeş olduğunun sağlaması da yapılabilmelidir. Müze kitlesi içinde en çok temsil edilen toplumsal sınıfların aynı zamanda müze ziyaretini en sık gerçekleştirdiğini beyan eden sınıflar olmasını bu sağlamanın bir kanıtı olarak görebiliriz, zira Fransa veya Hollanda'ya kıyasla resim konusunda daha az yetkin ve daha genç bir nüfusa sahip Polonya gibi bir ülkede de aynı durum geçerli;[5] ayrıca bir müzenin ilk kez ne zaman ziyaret edildiğinin (ziyaret sıklığı bağıntısında kategorilerin türdeş olduğu varsayımından hareketle hesaplanan) kuramsal yüzdesi ile gerçekte saptanan yüzdesi arasındaki karşılaştırma gösteriyor ki, belirli bir kategoride ilk ziyaret yüz-

5. Önceki müze ziyaretlerinin sayısı hakkında ziyaretçilere fazlasıyla doğrudan sorular yöneltip asıl soruşturmanın başarısını tehlikeye sokmamak adına, öncelikle bulundukları müzeye daha önce kaç defa geldiklerini sormak ve ardından da ziyaret etmiş oldukları son üç müzenin adlarını istemek yeğlendi (Bkz. I ve II numaralı soru çizelgelerindeki, I'inci ve X'uncu sorular). Diğer taraftan, doğrulama soruşturmasında, bir müzeye, hangi müze olursa olsun, yaptıkları önceki ziyaretlerin sayısı hakkında doğrudan doğruya üç ayrı soru soruldu. Ancak, belleklerin özellikle de topluca yapılanlar dışındaki etkinlikler konusunda epeyce zayıf olması ve kültürel etkinliklerle ilgili her ankette görülen ortak bir özellik olarak o sıradaki ziyarete fazlaca değer biçme eğilimi, toplanılan bilginin niteliğini tehlikeye atıyor. Daha önce ziyaret edilen müzelerin sayısı, çözümlemede, ziyaret ritminin en iyi göstergesi olarak ortaya çıktı (Bkz. Ek 2, Tablo 7 ve 8).

desi arttıkça aynı kategorinin ziyaret sıklığı yüzdesi düşmekte veya tam tersi, ilk ziyaret yüzdesi düştükçe sıklık yüzdesi artmaktadır.

Nüfusun türdeş olduğu varsayımında, yıllık ziyaret ortalaması oranı p olarak hesaplanmak üzere, t ve t + dt yaş aralığında ilk kez bir müzeyi ziyaret edenlerin sayısı $(1-p)^{t-1}$ pdt formülüyle elde edilecek, "ilk ziyaretlerin" toplam oranını verecek ilk yaklaşık hesap da şu şekilde olacaktır:

$$P_1 = \frac{1}{pT} \int_0^T (1-p)^{t-1}\, pdt$$

Burada ziyaretlerin gerçekleştirilebileceği yaşam süresinin (diyelim ki 50 veya 60 yıl) büyüklük basamağı olarak T ile birlikte denklem:

$$P_1 = \frac{-1}{Tq \log q} (1-q^T)$$

Burada $q = 1 - p$ olacaktır. Çok küçük p değerleri için de:

$$P_1 = 1 - \frac{Tp}{2}$$

(p sıfır'a yaklaştığında P_1 bir'e yaklaşır).

Tam tersine, p yeterince büyükse P_1 neredeyse sıfır olur. P_1'in bire yakın olması için p'nin %20'ye yaklaşmasının yeteceğini de ekleyelim. Eğer ziyaret yüzdesi çok düşükse ilk ziyaret oranının çok yüksek olduğu, tam tersi durumdaysa, yani ziyaret yüzdesi önemli bir rakamsa gelenlerin çoğunun müzenin daimi ziyaretçisi olduğu sonucu çıkacaktır. Özet olarak, P_1, p'nin azalan fonksiyonudur.

İlkokul mezuniyeti düzeyinde p = %2,3 ve T = 60 olmak üzere P_1 = %55 sonucu, gözlemin de gösterdiği üzere uygulamadaki oranla aynıdır ve buradan da bu öğrenim düzeyindeki ziyaretçi kitlesinin türdeş olduğu çıkarımı yapılabilir, zira bir müzedeki ziyaretçilerin (T ve p değerleri az öncekilerle aynı ve parametresi $\lambda = Tp$ olmak üzere) Poisson Dağılımı'na uyması dolayısıyla da aynı sonuçlar elde edilebilmektedir.

Sağlamasını yapmak için türdeşlik varsayımından hareketle p'nin $\alpha\, p_1$ biçimini alacağını kabul edersek, p_1 görece öneme sahip (ve görece düşük sayıdaki) bir alt grubun ziyaret oranı olurken, bunun, $1-\alpha$) ağırlığındaki tamamlayıcı alt grubunun p_2 biçimindeki ziyaret oranı sıfır olacaktır. Buradan da:

$$P_1 = \frac{1}{\alpha\, p_1} \cdot \frac{\alpha}{T} \int_0^T (1 - P_1)^{t-1}\, P_1^{dt} = \frac{-1}{q_1\, T\, \log q_1}\, [1 - q_1^{T}]$$

Böylece ilk denkleme ulaşmış oluyoruz; ancak bu seferkinde müze "hacılarından" oluşan alt grubun ziyaret yüzdesi olarak p_1 var. Şu durumda "p" değerinin sıfıra yakın varsayılmasına karşın p_1 değeri de sıfıra yakın gelecektir. Daha genel konuşulacaksa, eğer p_2 değeri kesinkes sıfır değilse denklem şöyle gösterilir:

$$P_1 \neq - \frac{p_2}{p}\, \frac{1}{p_2^{T} \log q_2}\, [1 - T_p]$$

Burada p_2 eğer p'ye göre önemsizse varsayımsal olarak sonuç sıfıra yakın kabul edilir.[6] Kuramsal sonuç ile deneyimle saptanmış sonuç arasındaki bu ayrışma sayesinde türdeşlik varsayımı reddedilebilir.

Şu halde, öğrenim derecesine göre belirlenmiş farklı ziyaretçi kategorilerinin, yine bu kategorilerin ayırt edici özelliği olan ziyaret yüzdesine göre değişen ziyaret yoğunluğu bakımından, yani öğrenim seviyesi arttığı ölçüde müze gezilerinin yoğunlaşması bakımından, türdeş oldukları kanıtlanmış sayılabilir.

Toplumsal yaşamın işleyişindeki düzenlemelerden neredeyse bağımsız kaldığında bile, müze ziyaretlerinin ritmi, kültürel etkinliklerin artmasına olanak tanıyan turizm sayesinde, mesai ve tatil dönemleri arasındaki birbirine karşıt mevsimsel koşullar dolayısıyla, sözünü ettiğimiz düzenlemelere hiç de azımsanmayacak ölçüde katkıda bulunmaktadır. Buradan hareketle, çoğunlukla öne sürüldüğü üzere, tek başına bir etmen olarak turizmin müze ziyaretleri üzerinde belirleyici bir etkisinin olduğunu söyleyebilir miyiz? İlk müze ziyaretlerinin ölçümle belirlenen yüzdesi, ele alınan kategorilerin ziyaret sıklığı bağıntısı bakımından tam anlamıyla türdeş oldukları varsayımıyla hesaplanan kuramsal yüzdesini –en ayrıcalıklı kategorilerde bile– asla geçmiyorken, tatile çıkan Fransızların toplam yüzdesinde güçlü bir artışın olduğundan emin olduğumuz halde Fransız toplumunun

6. Böylesi bir hesaplamadan hareketle α^1, α^2, α^3 ve gerisi için karşılaştırılabilir büyüklükte olmak koşuluyla ayrı ayrı çeşitli alt gruplar olacağı varsayımının dışlanamayacağı açıktır. Bu da demek oluyor ki, farklı alt gruplar üstünde farklı ikincil etmenlerin (temel etmene koşut olarak) etkisi oluyorsa, gözlemlenebilen fenomenler elbette rastlantıya bağlı olacaktır.

(ve buna bağlı olarak müzeleri ziyaret eden kitlenin) bütününde ziyaret yüzdesinin gözle görülür biçimde arttığını çıkarsamamızı sağlayacak hiçbir veri yoktur. Sırf bu bile, müze gezisine sadece tatillerde yönelenlerin (ilk ve ortaöğretim öğretmenleri hariç) toplamdaki payının her zaman ince bir dilim olduğunu ve ziyaret yüzdesi büyürken ilk ziyaret oranının (ziyaret sıklığının göstergesi) her kategoride küçüldüğünü bilmeseydik dahi, turizmin özgül etkisinden kuşku duymamıza yeterdi: O halde turizm toplumsal kategoriler açısından sadece ayrımsal bir etki üretebilir, zira turizm alt düzeyde kültürlü olan bireyi bir müze gezisine yönlendirebilse de kalıcı "ihtida" için tek başına belirleyici olmayacaktır [Ek 2, Tablo 6].

Aslında turizmin öğrenim durumundan bağımsız olmadığı biliniyor, çünkü turistik gezilerin kapsamı, süresi ve yinelenme aralığı, meslek ve gelir, yani öğrenim durumu ile yakından ilişkilidir: Aylık 600 frank düzeyinde (veya altında) geliri olan ailelerin sadece %23'ü tatile çıkarken, aylık geliri 2 000 frangın üzerinde olan ailelerde bu oran %93; diğer taraftan meslek kategorisine göre "tatilcilerin" oranı da büyük değişiklik gösteriyor: Çiftçilerde %18.5, işçilerde %55, zanaatkâr ve esnafta %60, orta kademe yöneticilerde %81 ve üst düzey yöneticiler ile serbest meslek sahiplerinde %93.[7]

Bunlara ek olarak, turizm türü ve kültürel etkinliklerin turizm içinde tuttuğu yer bir tek tatilin süresine ve yerine bağlı değildir. Kültürel bir yönelimin gündeme gelmesinin olanaklarından biri olan kültür turizmi, yani müze gezilerine yer veren turizm, alışıldık turizmden çok daha fazla bağımlıdır öğrenim düzeyine [Bkz. Ek 2, Tablo 11]. Toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça müzeleri turizm sayesinde gezen bireylerin oranı da artmaktadır: Halk sınıflarında %45'lik oran orta sınıflarda %61'e yükselirken, üst sınıflarda %63'tür [Bkz. Ek 2, Tablo 17]. Bunun tam tersine, imtiyazsız sınıflardan ziyaretçilerin %56'sı ikamet ettikleri kentin müzesini gezerken, bu oran orta sınıflarda %52'ye ve üst sınıflarda ise %33'e geriliyor [Bkz. Ek 2, Tablo 10].[8] Aynı şekilde, nüfusu 30 binden az olan yerleşim birimlerinde oturanların dörtte üçünün kent müzesine gidiyor olmasına yüklenecek anlam, başka anlamlar yerine, küçük kent sakinlerinin veya kom-

7. "1964 yılına dair Fransızların tatilleri hakkındaki soruşturmanın ilk sonuçları", *Etudes et conjonctures*, ek n. 4, 1965.

şularının büyük turistik bir müzeye göre hemen her zaman daha gösterişsiz olan yerel müzede pek yabancılık çekmemeleri veya kültürel düzeyi en düşük olanlar açısından da hazır kente inmişken biraz zaman geçirmek amacıyla öylesine müzeye girmeleri olabilir. Nitekim müzeye tesadüfen girdiğini açıkça beyan edenler ziyaretçi kitlesinin toplamında cılız bir dilim (%8) olarak kalsa da çoğunluğunu imtiyazsız sınıflardan bireyler oluşturmakta (ziraatle uğraşanlar %36, işçiler %27) ve bu dilimde çocuklara eşlik etmek için geldiğini beyan edenlerin oranı da toplumsal hiyerarşide basamak yükseldikçe veya ziyaret edilen müzenin turistik cazibesi olduğu düşünüldüğü ölçüde azalmaktadır [Bkz. Ek 2, Tablo 17]. Tüm bunlardan çıkan sonuç şudur: Turizm olanaklarının kuramsal bir önerme olarak eşitliği öne sürülse bile, farklı toplumsal kategorilerin kültür turizmine yönelimi eşitsiz kalmaya devam edecektir.

Turizmin *özgül* etkisinin neredeyse sıfıra yakın olduğu pek çok göstergeyle sabittir. Müzeye ilk kez turizm dolayısıyla giren ziyaretçi sayısının son derece düşük (%8) olmasını örnek gösterebiliriz [Bkz. Ek 2, Tablo 5 ve 6]. Ziyaretçilerin 15 ila 24 yaş arasındaki kesiminin dörtte birinden fazlasının (%28) bir müzeyi turizm dolayısıyla gezdiği de apaçıktır, ama bu yaş kategorisi ziyaretçi toplamının sadece dörtte biridir; müze kapısından içeri 24 yaşından sonra girenlerin yarısı bunu turizme borçludur kuşkusuz ama, ziyaretçi kitlesindeki temsil payları hepi topu %3'tür. Kısacası, yaşın ilerlemesiyle birlikte müzeleri turizm vesilesiyle keşfetme olasılığı artmakta, diğer bir deyişle müze ziyareti olasılığı aslında azalmaktadır. Şu halde, kişilerde bir ilk istek uyandırsa bile, turizm sanatsal ve düşünsel birikim eksikliğini telafi edememektedir.

Turizm maddi gelir dolayımıyla öğrenim düzeyine bağlı olduğu için, müzeleri sık sık gezme olanağı olanlar ile böyle bir gezi ger-

8. Müzelerin yabancı ziyaretçilerinin toplumsal yapısı, hangi ülkede olursa olsun, yerli ziyaretçilerden yüksektir. Örneğin, Barselona'da Picasso müzesinde (sergi niteliği ortalamanın biraz üzerindedir) ağustos ayında soruşturulan Fransız ziyaretçilerin dağılımı şöyle: %1 halk sınıfları, %3,5 zanaatkâr ve esnaf, %18 orta kademe yönetici, %7 öğrenci, %31 üniversite öğrencisi, %23 üst düzey yönetici, %16,5 öğretmen ve sanat uzmanı. Turizmin toplumsal sınıf ve kültürelkinliği arasındaki alışıldık düzeni tek başına etkilemediğini teyit etmek için bu dağılım ile Fransız müzelerinin genel ziyaretçi dağılımını karşılaştırmak yeterlidir.

çekleştirme eğilimi olanlar aynı kişilerdir. Kültür konusunda elverişsiz koşullar kadar elverişli koşulların da üst üste binmesine neden olan kavşak noktalarından biri budur. Demek ki turizmin müze ziyaretlerindeki ritme etkisi, mevsimlik bir olgu olmasıyla öncelikle süre açısından, ikinci olarak müzeyi dayatan bir neden değil de kolaylaştıran bir koşul olmasıyla kapsamı bakımından kısıtlıdır: Ziyaret fırsatlarını genişleterek kültür etkinliğini kolaylaştırsa da pekişmesini sağlamada yetersiz kalır. Diğer bir deyişle kültür turizminin zorunlu bir koşul olarak turizmi öngördüğü apaçık olduğu gibi, turizmin değil öğrenim düzeyinin belirlediği sınırlar çerçevesinde değişkenlik gösterdiği de ortadadır.

Kültür turizmi de tıpkı sergiler gibi, kültürlü bir çevreye ait olma duygusunun bir parçası olan yükümlülük duygularını canlandırır; her zaman herkese açık sıradan bir müzeye yapılan gezi kolektif hayatın ritim ve denetimlerinden kaçar ve kişileri kolektif törenlere (bizzat ve temsilen) katılmaya zorlayan yaygın baskılarla uzaktan yakından ilgisi yoktur; kültür turizmiyse geziler dolayısıyla *zorunlu* birtakım etkinlikleri kapsayan, kültürel tutkuları en güçlü olanlara –yani kültürlü bir çevreye ait olanlara veya ait olmayı arzulayanlara– hitap eden bir programdır: Bu programın zorlayıcı gücünü –en azından kısmen– oluşturan kimi normların belirlenmesi, yayılması ve hatırlatılması referans alınan gruplara –örneğin tatil anılarının anlatılacağı dostlar veya çalışma arkadaşlarına–, hatta insanın kendisine ve başkalarına Yunanistan veya İtalya'da "Şunu yaptım," diyebilmesi için neleri yapması gerektiğini kafasına kazıyan turistik "yaşama sanatı" rehberlerine (özellikle üst sınıflarca kullanılan Mavi Rehber'e, orta sınıflarda daha yaygın olan Yeşil Rehber'e) düşen bir görevdir. Üst kademeden bir yöneticinin sözleri aynen şöyle: "Lille'den müzeyi görmeden ayrılamazdım, çok güzel tabloların olduğunu söylemişlerdi." Dolayısıyla toplumsal ve kültürel açıdan imtiyazlı sınıfların temsil oranında tatil dönemlerine bağlı olarak kimi müzelerde gözlemlenen yüzdelik artış (bu aynı zamanda genel ziyaretçi sayısındaki artışla da bağlantılıdır), söz konusu müzelerin turistik cazibe gücü (bulundukları kentlerin tanınmışlığıyla ve özellikle de salonlarındaki eserlerin şöhretiyle tanımlanır) arttıkça, keza ziyaretçilere sundukları bilgi düzeyi yükseldikçe belirginleşmektedir (Ek 2, Tablo 9).[9]

Büyük bir turistik müze olan (sahip olduğu ünlü eserler ve sunumunun sıradışı niteliği sayesinde) Autun'ün ziyaretçi kitlesinin neredeyse tamamı kültürlü turistlerden (%75 oranında bakaloryalı) oluşmaktayken, Moulins (tek yıldız) veya Agen (üç yıldız) gibi eşdeğer önemdeki kentlerde bu oran sırasıyla %21 ve %14'tür. Tek yıldız ila dört yıldız arasındaki müzelerin genelinde işçilerin ziyaretçi kitlesi içindeki bağıl oranı %14'ü bulurken, diğer müzelerin toplamında bu oran %4 düzeyine çekilmekte, hele ki aristokrat bir kitlesi olan Paris'in iki müzesinde (Jeu de Paume ve Dekoratif Sanatlar) sıfıra inmektedir. Buna karşılık üst düzey yöneticilerin tek yıldızlı müzelerde %41,5 olan temsil oranı, Jeu de Paume'da %71,3'e yükselmektedir.

Kültürel zorunlulukların, kültürel bir çevreye aidiyetlerini, sadece bu aidiyeti belirleyen kurallara uyarak göstermek isteyenler için bağlayıcı olabileceğinden hareketle denebilir ki, turizmin teşvik ettiği bu türden etkinlikler, daha yüksek bir alımlama düzeyiyle tanımlanan kültürlü sınıflara doğru çıkıldıkça daha yoğun gerçekleştirilmekte ve bu turistik geziler, çoğunlukla tesadüfen müze ziyaretinde bulunan halk sınıflarından öznelerin ziyaret olasılığını birazcık artırmak dışında bir şey yapmamaktadır. Kültürlü sınıfların bireyleri, toplumsal varlıklarının olmazsa olmaz öğesi olarak kendisini dayatan kültürel yükümlülüklerin çağrısına uyduğunu hissederken, gündelik hayatlarında çevrelerinin estetik ve kültürel normlarından kopan (evlerini pazar işi posterler yerine tabloların röprodüksiyonlarıyla süsleyen veya şarkı-türkü yerine klasik müzik dinleyen) halk sınıflarından bireyler, onların bu "kendilerini geliştirme" çabasını derhal "burjuvalaşma" eğilimi olarak görecek olan çevrelerce hizaya çekilirler; orta sınıfların kültürel konulardaki iyi niyeti aslında toplumsal piramitte yukarı tırmanmanın sonuçlarından biri olduğu gibi, aynı zamanda çok temel bir boyutuyla da burjuvazinin haklarına (ve ödevlerine) duyulan bir özlemi içermektedir. Özlemler ancak nesnel durumlarla ölçülebildiği içindir ki, yüksek bir kültüre kavuşmak kadar o doruğa erişme tutkusu da kültürel bir "ihtida"nın mucizevi meyvesi olamayacağından, şu an için iktisadi ve toplumsal koşullarda bir değişimi şart koşmaktadır.

O halde, ziyaret ile mesleki-toplumsal statü, yaş veya yaşam alanı kategorileri türünden değişkenler arasında gözlemlenen ilişkiler

9. Bildiri düzeyi (veya arz/sunum düzeyi) ve alımlama düzeyi (veya talep düzeyi) hakkında bkz. ileride üçüncü bölüm.

neredeyse tamamen öğrenim düzeyi ile ziyaret oranı arasındaki ilişkiye indirgenmektedir. Bunun tamamlayıcı kanıtını faktoryel analizin (öğrenim düzeyini etkisiz öğe yapabilmek amacıyla) ayrı ayrı uygulandığı iki alt grupta, bakalorya düzeyinin altındaki ziyaretçiler ile en az bu düzeyde diploması olanların oluşturduğu gruplarda, bulabiliriz: Kayda geçirilen farklı değişkenler (ayırt edici toplumsal ve kültürel nitelikler veya tutum ve görüşler) arasında anlamlı bağlaşımlara rastlanamazken, kitlenin toplam nüfusu açısından bu değişkenlerin her biri ile öğrenim düzeyi arasında son derece güçlü bir ilişki bulunmaktadır.[10]

Bakalorya düzeyinin altındaki ziyaretçi kitlesi biraz daha az türdeştir: Bu kitlenin bağlaşımlarının anlamlılık eşiğinin altında kaldığı, ama diğer kategoriye göre biraz daha vurgulu olduğu görülmektedir. Bu durum, ortalama ziyaretçiyi tanımlayan düzeyin altında kalan eğitim-öğretimde "verimliliğin", kültürel düzeydeki küçük farkların kişilerin tutumlarında önemli farklara yol açması anlamında (bakalorya düzeyinin üzerindekiler için tersi geçerlidir) hızla tırmanan bir artış eğrisine sahip olmasıyla açıklanabilir [Ek 2, Tablo 22]. Buradan da ileride tekrar karşılaşacağımız şu sonuca varıyoruz: Bakalorya veya bakaloryanın üstü bir diplomaya sahip olanlar yerine öğrenim düzeyi düşük sınıfların öğrenim süresinin bir yıl artırılması müzelere daha çok ziyaretçi kazandırabilir.

Öğrenim düzeyi ile kültürel etkinlik arasında güçlü bir ilişkinin bulunması, bu ilişkiye hükmeden örtük önkabuller gözönüne alındığında, geleneksel eğitim sisteminde eğitimin sadece aileden aldığı eğitim sayesinde sanat dünyasına belli bir aşinalık kazanmış bireylerde olabildiğince sürdürüldüğü takdirde bütün etkisini gösterebildiğini gizlememeli. Şu sonucu çıkarabiliriz: Okuldaki eğitim, farklı toplumsal sınıflardan bireylerin çocuklarına (süresi bakımından) son derece eşitsiz biçimde ulaşarak ve ulaştıkları üstünde de eşitlikten

10. Bunların hepsi tam da şuna işaret ediyor: Müze ziyaretine hükmeden yasalar– incelemeye alınan kültürel etkinlikler ile öğrenim düzeyi arasındaki temel ilişki ikincil etmenlerin (örneğin ikamet veya gelirler) hareketliliği yüzünden zedelenebilecek olsa da– başka kültürel etkinlikler için de geçerlidir. 1966-67 yıllarında IFOP tarafından gerçekleştirilen bu tür bir soruşturmaya (*La clientèle du livre*, Syndicat national des editeurs, 1967) göre, kitap satın alma ve okuma alışkanlığı öğrenim düzeyiyle yakından ilişkilidir ve yaşla birlikte azalmaktadır. Diğer taraftan araştırmamız sayesinde biliyoruz ki tiyatro ve konsere gitme alışkanlığı ile müzeye gitme alışkanlığı birbirine sıkı sıkıya bağlıdır (Bkz. ileride, s. 86-7).

uzak başarılar göstererek işlemekte, verdiği diplomanın gündelik hayattaki sonuçlarıyla da kültür alanında zaten baştan mevcut olan eşitsizlikleri –en azından– Fransa ve Hollanda[11] gibi ülkelerde artırıp perçinlemektedir. Şu halde aile içinde önceden kültür alma oranının öğrenim düzeyiyle birlikte ciddi biçimde artması olgusunda da tanık olunduğu üzere, öğrenim düzeyi olarak karşımıza çıkan şey aslında, kişinin aile içinde aldığı eğitim ve kişiyi yetiştireceği öngörülen okul sürecinde öğrenilenlerin birbirine eklenmesiyle oluşan birikimden başka bir şey değildir.

Farklı değişkenlerin anlattığımız farklı ilişkileri şöyle bir mantıksal şemayla özetlenebilir.

KULLANILAN SEMBOLLER

Değişkenler		Operatörler	
O	Okul	X→Y:	X, Y'nin olası nedenidir.
Y	Yaş	X=Y:	X ve Y olasılık anlamında birbirine bağlıdır.
C	Cinsiyet	X→Y:	Hiç kuşkusuz X=Y denkliğini içerir ama tersi geçerli değildir.
M	Mesleki kategori		
G	Gelir	X ≠ Y:	X ve Y olasılık olarak birbirinden bağımsızdır, bu da demek oluyor ki X Y'nin veya Y X'in nedeni değildir.
Ö	Öğrenim düzeyi (aileden ve okuldan)		
T	Turizm	X x Y→Z:	Y'ye uygulanan X, Z'yi verir; X, Z'nin nedenidir; Y serbest bir değişkendir, ama illaki X'in nedeni değildir.
Z	Ziyaret fırsatlarının yayılım alanı	X—Y:	Sonuç olarak eğer X = Y ise X—Y simgesi, X ve Y arasında saptanan ampirik ilişki nötrleştirilerek elde edilen artık değişkendir; Y—X şeklinde ayrı bir değişken tanımlanabilir.
D	Ziyaret oranı		

Deneyim verileri şu şekilde ifade edilebilir:

(1) D = Ö
(2) D = M
(3) D = G
(4) D = Y
(5) D ≠ C
ve (6) D—Ö ≠ M (ilk yaklaştırım olarak)
(7) D—Ö ≠ G
ama (8) D—Ö = Y

Son bağıntı (8) aslında (9) O→D nedensel bağıntısını (okulun doğrudan etkisini) dile getirmektedir.

Öyleyse temel nedensel ilişkinin şu olduğu sonucu çıkarılabilir:

(10) Ö→D

Şu halde bütün ampirik ilişkileri hesaba katmak zor değil, çünkü

Ö→G demek ki Ö = G
Ö→M demek ki Ö = M

(1) ile (7) arasındaki ilişkiler ampirik değil de mutlak olma özelliği taşısaydı, gerçek bir tanıtlama söz konusu olurdu. O halde D—M veya D—G'yi belirlememek ve şu ilişkileri kurmamak için hiçbir engel yoktur:

D→M = Ö ve D—M ≠ G
D→G = Ö ve D—G = M

Buradan da Ö'nün en açıklayıcı öğe olduğu sonucu çıkıyor. Buna karşılık istatistik sürecin kendi sınırına vardığı bu noktada nedensellik ilişkilerinin mantığının kurulması gerekmektedir.

Son olarak turizmi bu ilişkilere dahil etmek gerekiyor. Şimdiki ilişki, yani (10), apaçık bir ilişkiyle tamamlanmalı:

(11) Ö x Z→D

11. Müze ziyareti ile toplumsal hiyerarşide basamak çıktıkça artan aile sayesinde müzeyle tanışma olasılığı arasındaki bağ kuran genel yasalar açısından Polonya birtakım istisnalar sunmaktadır: İlk müze ziyaretlerini okula borçlu olanlar ile ailesine borçlu olanların oranı bu ülkede hemen hemen aynıdır (Ek 5, Tablo 5).

Öğrenim düzeyi ziyaret fırsatlarının yayılım alanı [ΣΩ(x) toplamının üçüncü kısmına karşılık gelir] üzerinde etkide bulunur.

Eğer bu yayılım alanı boşsa (sıfıra eşitse),

$$Ö \times (Z = 0) \rightarrow 0$$

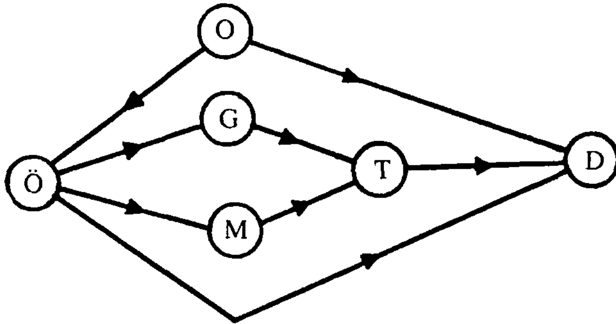
T, o halde Z'nin bir parçasıdır. Buradan da:

(12) $$Ö \times T \rightarrow D$$

Buna karşılık eğer T = 0 ise her zaman için Ö x (T = 0)→D olacaktır ve T→D ilişkisi sadece Ö mevcutsa doğrudur.

Sonuçta D→D ilişkisinin teyit edilip edilmediği, yani ziyaret oranının kendi başına ziyaretlerin yoğunlaşmasını getirip getirmediği sorulabilir. Aslında, daha az eğitimli bireyler için tek seferlik ziyareti herhangi bir sonuca yol açmayabilir ama, belli bir sayıdan sonra ziyaretlerin tekrarının yarattığı aşinalık duygusu müzeye gitme eğilimini güçlendirebilir.

Böylece şu şemaya geçebiliyoruz:



Bu şema doğruysa o zaman Ö tam da Lazarfeld'in kullandığı anlamda gizli değişken (*variable latent*) görevi üstlenir, yani g (i, j, Ö) gibi bütün kısmi bağlaşımlar sıfıra eşit oldukça, i ve j özellikle de tutuma bağlı sonsuz sayıdaki değişken arasından akla gelebileceklerden biri olarak atanabilecek değişkenler olacaktır. Buna karşılık bu değişkenlerden her biri Ö ile ilişki içinde olabilir. Bakalorya düzeyinin altındakiler ile üstündekilerin [Bkz. geride, s. 44 ve Ek 2] nüfusu için hesaplanacak matris [g_{ij}] ayrıca "gizli sınıfları", diğer bir deyişle her biri gizli değişkenin yayılım alanının belirlenmiş

bir noktasında şekillenen sınıfları –yani bakaloryanın üstündeki bir sınıfı (tam da kültürlü insanlar adlandırmasına uygun düşebilir) ve bu düzeyin altındaki en az iki sınıfı– ortaya koyacaktır.

Açıklayıcı değişken ile açıklanan değişken arasındaki ilişkinin, pek çok bağımsız değişken aracılığıyla kurulduğundan dolayı son derece istikrarlı olduğu, ayrı ayrı bağıntılar bakımından İspanya, Fransa, Yunanistan, Hollanda ve Polonya gibi çok farklı ülkelerdeki ziyaretçi kitlelerinin karşılaştırmalı toplumsal yapı çözümlemesinde ortaya çıkmaktadır. Aracı değişkenlerden biri veya diğeriyle (örneğin turizm veya mesleki-toplumsal kategorilere göre dağılımla) ilgili farklar, çok az yabancı turist çeken Polonya örneğinin gösterdiği gibi, ziyaret oranında veya çok farklı toplumsal yapıları olan ülkelerin ziyaretçi kitlelerinin yapısal sürekliliğinde hiçbir önemli değişiklik meydana getirmemektedir. İkincil etmenlerden her birinin göstereceği etki, etmenlerin toplamının meydana getirdiği yapıya bağlı olarak gerçekleşiyor gibi; dolayısıyla bütünün yapısı öğrenim ile ziyaret oranı arasındaki temel ilişkiyi hissedilir biçimde etkileyebilecek sistematik bir dönüşüm geçirmedikçe, bu ikincil etmenlerin etkisi her zaman telafi edilebilir.

Ana toplumsal-demografik değişkenlere göre çözümlenen ziyaretçi kitleleri, incelenen çeşitli ülkelerde gözle görülür derecede benzer niteliklere sahip. Ortaöğrenim ve üstü eğitim gören ziyaretçilerin oranı ülkelere göre şöyle: Yunanistan %89, Fransa %78, Hollanda 63,3 (ortaokuldakiler de dahil edilirse %90,4), Polonya ise sadece %60 [Bkz. Ek 5, Tablo 1]. 15 ila 25 yaş arası gençlerin müze kitlesi içinde her zaman önemli bir payı vardır: Yunanistan %41, Fransa ve Hollanda %39, Polonya ise %47 [Bkz. Ek 5, Tablo 2]. Ziyaret yüzdesi, her yerde yaşla birlikte, aynı yasa uyarınca ve gözle görülür biçimde düşüş kaydediyor. Ziyaretçi kitlelerinin toplumsal yapısı ülkeden ülkeye çok az değişiklik gösteriyor: İşçilerin oranı Yunanistan ve Hollanda'da %2, Fransa'da %4, Polonya'da ise %10, tarımla uğraşanların oranıysa her yerde daha düşük (yüzde 1 ila 3 arasında); orta ve üst düzey yöneticiler ile öğretmenler veya sanat uzmanlarının oranı ise kayda değer biçimde düz bir çizgide, sırasıyla %17 (Yunanistan için %13), %15 ve yüzde 8 ila 10 dolayında seyre-

diyor [Bkz. Ek 5, Tablo 3]. Ziyareti okul eğitiminin etkisine dolaylı olarak veya doğrudan bağlı ziyaretçilerin payı da son derece istikrarlı: Orta ve yükseköğrenimdekilerin müze kitlesindeki oranı Fransa, Yunanistan ve Hollanda için yüzde 31-32 ve Polonya için %39. Cinsiyete göre dağılım da ülkeler arasında benzerlik gösteriyor, erkeklerin temsil oranı her yerde kadınlardan fazla: Fransa'daki durum tam tersi olmakla birlikte, en üst öğrenim düzeylerinde bile kadın ziyaretçilerin oranının erkeklerinkinden düşük olmasının nedeni, kadınlar arasında yükseköğrenimi bitirme oranının erkeklere göre düşük olmasıdır. Bu durumda, en azından ilk bakışta, sadece Polonya okul etkisinin daha yoğun olduğunu gösteren farklarla diğer ülkelerden ayrılmaktadır.[12]

Ancak çeşitli ülkelerin sanat müzelerindeki ziyaretçilerin çeşitli değişkenlere göre dağılımı toplam nüfusun aynı değişkenlere göre dağılımıyla ilişkilendirilemediği için, yüzeydeki biçimsel farklara bağlı olabilecek kimi benzerlik veya benzemezlikleri birtakım kurumsal veya kültürel farklara atfetme tehlikesi doğmaktadır. Şurası kesin ki, iki ülkedeki ziyaretçi kitlesinin doğrudan doğruya karşılaştırılması, ancak bu iki ülkenin genel nüfusu en azından yaş ve öğrenim düzeyi bakımından ve –şüphesiz– müze ziyaretiyle ilgili etmenlerin toplamı bakımından benzer bileşimler sunuyorsa anlamlıdır. Bu koşullar sağlanamadığında özdeş kategorilerin sadece özellikleri karşılaştırılabilir, kaldı ki böyle bir karşılaştırmanın dayandırılabileceği tek varsayım da şudur: Farklı kategorilere bağlı özelliklerin veya bu özelliklere egemen olan etmenlerin genel yapısı, farklı türdeki pra-

12. İstatistiksel veri eksikliğinden dolayı İspanyol ziyaretçi kitlesinin çözümlemesinde zorunlu olarak belli sayıdaki müzenin ziyaretçi bileşiminin çözümlemesi temel alındığından, bu gözlemler İspanyol müzelerinin toplam kitlesi için geçerli addedilemez. Kadınların İspanya'da ulusal ziyaretçi kitlesi içindeki yüzdesinin Fransızlardakine veya turist kitlesindekine göre düşük olduğu açıktır (Fransa'da %50'ye karşılık sadece %35). İspanya'da kadınlar arasında okula gitme oranının erkeklere göre düşük olduğunu ve ülke genelinde okullaşma oranının da her düzeyde Fransa'dakinin altında kaldığını bildiğimize göre, İspanyol müzelerindeki sunum düzeyinin Fransa'dakilerden çoğu zaman daha düşük ve daha dağınık olduğu sonucuna varabiliriz. Var olan durumda, bakalorya veya üstünde öğrenim düzeyindeki ziyaretçiler oranı çağdaş sanat müzesinde %57, Picasso ve Prado müzelerinde %56, İspanya Halk Müzesi'nde %46 ve folklorik bir müze olan Katalan Sanat Müzesi'nde %43 olarak saptanmışken Fransız müzelerinde bu oranın ortalaması %60'ın üzerindedir.

tikler için başlı başına belirleyici bir etmen olarak addedilemez. Çoğunlukla züppelik olarak tanımlanan böylesi bir "ayrıcalık" (*distinction*) arayışının bütünsel ve kısmi olarak belirlediği her pratik, buna katılan topluluğun veya toplumsal sınıfın görece sayısal önemiyle, dahası o topluluğun toplumsal yapıdaki konumuyla ilişkili olduğundan, ilgili topluluklar arasındaki ilişkiler dizgesinin bir yönüyle geçireceği her değişim topluluklar bütününün özelliklerinde de bir değişime yol açar.

Çeşitli ülkelerdeki ziyaretçi kitlelerinin özelliklerini yöntemsel açıdan eksiksiz bir şekilde karşılaştırabilmek için, ilkin her ülkede ziyaretçi kitlesini tanımlayan ayrı ayrı değişkenler arasındaki ilişki dizgesinin yapısını bir başka yapıya dönüştürmeye olanak sağlayan bağlaşık değişkenliklerin dizgesi oluşturulabilmeli, böylece incelenen her sistemin olanaklı durumlar –özellikle de gerçekten gözlemlenmiş durumlar– kümesi içindeki yeri belirlenebilmelidir. Bu da demektir ki, farklı Avrupa müzelerinin ziyaretçi yapısının –yani cinsiyet, yaş, öğrenim düzeyi, toplumsal-mesleki kategoriler, resim sanatındaki tercihler, müzenin işleyişine ve eserlerin sergilenmesine dair beklentiler gibi bağımlı veya bağımsız değişkenler arasındaki doğrudan veya dolaylı ilişkiler dizgesinin– bu soruşturma sayesinde kurulmasında, gönül isterdi ki, bu ilişkilerin her birinin, özel bir ilişkiler dizgesine aidiyetlerinden kaynaklanan *konum değeri* de hesaba katılabilsin; ancak böylesi dizgesel bir karşılaştırma her ülkenin alt dizgelerinin özgül niteliklerine dair dizgeli bir bilgi bütünü, özellikle de her ülkenin eğitim sistemi hakkında –bunların özgün pedagojik gelenekleri, kültür politikaları gibi başlıkları da dışarıda bırakmayan– verilere bağlı derinlemesine bir birikim gerektirir. Her ne olursa olsun, karşılaştırılamaz olanları karşılaştırıp da karşılaştırılabilir olanı dışarıda bırakmaktan sakınmak için, istatistik ilişki dizgelerinden herhangi birine, daha doğrusu bu ilişkilerin temel ilkesine, dizgeli biçimde uygulandığı zaman diğer ilişki dizgelerinin yapılarına –sayısı görece az veya ikincil konumda bulunan, değişkenlikleri aslında bağlantılı değişkenlerden bağımsız olan birkaç bağımsız değişken eksiğine karşın– ulaşmaya olanak sağlayan dönüşüm yasalarının belirlenmesi; böylece her ülkenin özgül toplumsal ve demografik niteliklerinin oluşturduğu dizgenin (yani cinsiyet, yaş, meslek

ve öğrenim düzeyi bakımından nüfus yapısının) her bir ilişki üzerinde uyguladığı dizgesel etkinin kontrol edilmesi gerekiyordu.

İlk aşamada, çeşitli ülkelerdeki ziyaretçi kitlelerinin bileşiminde gözlemlenen farkların her ülkede o ülkenin toplam nüfusunun demografik (öğrenim durumunu da kapsayan) yapısından kaynaklanan farklara bağlı olup olmadığının belirlenmesi amacıyla, ziyaretçi kitlesinin yaş ve öğrenim düzeyine göre dağılımı ile toplam nüfusun yaş ve öğrenim düzeyine göre dağılımı karşılaştırılabilir. Bu çerçevede, yaşa göre dağılımların doğrudan okumasının da ortaya koyacağı üzere, ziyaretçi kitlesi içinde genç kesimin göreli olarak en büyük paya sahip olduğu ülke Polonya'dır. Sanat müzesi ziyaretçilerinde 15 ila 25 yaş arası kesim ile bu kesimin ulusal nüfus içindeki oranının ilişkisi Polonya'da 3, Fransa'da 2,8, Yunanistan'da 2,15, Hollanda'da 2 iken, genç nüfus oranının yüksek olduğu her ülkede yaşla birlikte ziyaret oranında hızlı bir düşüş görülmektedir [Ek 5, Tablo 3]. Hangi etmenlerin yaşa, hangilerinin kuşak farkına bağlanması gerektiğini belirlemek oldukça zor; çünkü, özellikle de Polonya örneğinde, farklı nesiller çok farklı eğitim süreçlerinden geçmiştir ve tüm bulgular eğitim sürecinin demokratikleşmeyle birlikte kültürel sermayesi daha düşük sınıflara ulaştığını, ancak etkisinin bu yeni kategorilerle beraber azaldığını düşündürmektedir.

Ziyaretçilerin farklı öğrenim düzeylerindeki oranları ile bunların genel nüfus içindeki oranları arasındaki ilişkilerin yöntemsel bir karşılaştırmasını yapmaksa zaten çok daha zor bir iş. Nitekim farklı eğitim anlayışları arasında dizgesel farklılıklar söz konusu ve karşılaştırılacak her ilişkinin altında da bir biçimde bunlar kayıtlı: Ülkelerin, öğrenim yılı veya diploma açısından birbirine denk sayılabilen okul eğitimleri öğretimle, hele de kültür öğretimiyle ilgili içerikler, bu içeriklerle birlikte uygulanan pedagojik yöntemler, kültür ve özellikle de sanat kültürünün iletimine açıktan ve üstü kapalı etkide bulunan kimi değerler, eğitimci ve öğrencilerin seçimi, öğrenim basamaklarında nitelik belirleme usulleri (sınav, merkezi sınav veya basit bir açıklama belgesi), vb. nedeniyle önemli ölçüde çeşitlilik göstermekte, diğer bir deyişle biçimsel olarak denk kabul edilen diplomalara göre belirlenmiş kategoriler, kültür uygulamalarının hayata geçirilmesine ne kadar elverişli olduklarıyla, kültür karşısındaki tutumlarıyla keskin farklılıklar gösterebilmektedir. Bu çekincelere rağ-

men ziyaret oranının bütün ülkelerde tek bir yasası olduğu gözlemlenmektedir. Üst düzey öğrenim görmüş olanların ziyaretçiler arasındaki oranı ile bunların genel nüfus içindeki oranları arasındaki katsayılar sırasıyla ülkelere göre şöyle: Hollanda'da 17,3, Fransa'da 12,5, Polonya'da 11,7, Yunanistan'da 11,5 ve ortaöğretim düzeyinde ise Hollanda'da 20 olmasına karşın Yunanistan'da 10,5, Fransa'da 10 ve Polonya'da 1, ilköğretim düzeyinde ise Polonya hariç (1,5) bütün ülkelerde 0,5 civarında seyrediyor [Bkz. Ek 5, Tablo 4].[13]

Ziyaretçi kitlelerinde gözlemlenen yapıların, hatta ele alınan kategorilerde bunların ülke nüfuslarındaki ağırlıkları hesaba katılarak düzeltilmiş yapıların basit bir karşılaştırmasının ötesine geçmek için, ziyaret sıklığı bakımından türdeş kabul edilen her kategori için ziyaret oranı tahminlerinin, tıpkı Fransa için yapıldığı üzere, mutlaka hesaplanabilmesi gerekir. Ancak, nüfus sayımları, her zaman için yaş ve öğrenim düzeyine göre bir nüfus dağılımı ortaya koyamamakta, ziyaretçilerin yıllık akışlarına ilişkin resmi tahminler de yerli ve yabancı ziyaretçileri birbirinden ayırmayan, yani farklı ülkeler arasında veya ilgili ülkenin farklı müzeleri arasında bir karşılaştırma yapılabilmesi kaygısını gütmeyen müze istatistiklerine dayanmaktadır, ücretsiz girişler ve toplu geziler farklı biçimlerde sayımdan çıkarılmakta, hatta kimi zaman göz ardı edilmekte, kimi müzelerdeki girişler hesaba katılmamakta, üstelik bunlara bir de ziyaretçilerin sayısının belirlenmesinde kimi usullerin (görevlilerin tahminleri, turnike veya fotosel) sunduğu ve sadece bireysel veya toplu biletlerin sayılmasıyla önü alınabilecek birtakım farklı olumsuzluklar da eklenmektedir.

Yunanistan örneğinde olduğu üzere, elimizde ziyaretçilerin cinsiyet, yaş ve öğrenim düzeyine göre bir dağılımı varsa, bu kategorilerdeki Yunan ziyaretçilerden beklenen ziyaret sayısının yine bu kategorilere denk düşen Fransız ziyaretçilerinkiyle aynı olacağı varsayımından hareketle, Yunan ziyaretçilerin kâğıt üzerinde yıllık akışını bulmak için Fransız ziyaretçi kategorilerindeki matematiksel zi-

13. Hollanda'da eğitimdeki nitelik derecelendirme usulü, diploması olmayan birey sayısını başka ülkelere göre fazlasıyla yükseltmekte, bunun sonucu olarak da ortaöğretim düzeyindeki katsayılar tahminlerin üzerinde çıkmaktadır. Polonya'da ortaöğretim düzeyindeki düşük yüzde ise ortaöğretim tanımındaki ayrımdan kaynaklanmaktadır.

yaret beklentilerinin (bkz. Tablo 1) kullanılması yeterlidir: Bu yıllık akış da 640 000 ziyaretçi olarak tahmin edilebilir, ama Yunan ziyaretçi kitlesiyle ilgili soruşturma, Yunan müzelerine yapılan toplam 1 300 000 girişin sadece %10'unun ulusal kitle tarafından gerçekleştirildiğini ortaya koyarak bu kitlenin ziyaretlerinin Fransızlarınkinden çok daha az olduğunu apaçık gösteriyor. Aynı yöntem Polonya için kullanıldığında bu matematiksel akış beklentisi yıllık 1 850 000 ziyaret göstermekle birlikte en büyük beş Polonya müzesinin (Varşova, Krakov, Lodz, Lublin, Vroslav) toplam ziyaretçi kitlesi 1963'te yaklaşık 2 300 000 kişiydi (bu rakama Varşova müzesinde fotoselli giriş kartlarıyla yapılmış ücretsiz ziyaretler de dahil olduğundan hiç kuşkusuz abartılı bir tahmin de içermektedir): Buradan da Polonyalıların ziyaret oranının, başka her şey aynı olmakla birlikte, Fransızlarınkinden biraz daha yüksek olduğu sonucuna varılabilir. Ziyaretçi kitlesinin yaş ve öğrenim düzeyine göre dağılımında Hollanda için veri bulunmaması nedeniyle mevcut verilerden hareketle bir tahminde bulunulması gereği ek bir belirsizliği beraberinde getirmiştir: Örneğin lise ve üstü öğretim kurumlarından diploması olanların, ilgili dönemde diploma alacak yaşta olmalarına dayanılarak yaş kategorilerindeki sayısı ile lise ve üstü eğitimden diploma alanların her yaştaki toplam gerçek sayısı orantılı kabul edildi (bu da örneğin üniversite eğitimi görmüş 40-50 yaş grubundakilerin sayısı ile 1940-50 dolaylarında verilen diploma sayısının orantılı olduğunu varsaymak demektir). Bu hesaplamadaki yaklaşıklığın derecesi ne olursa olsun, Hollandalıların ziyaret oranı –her ne kadar 2 300 000 dolayındaki kâğıt üzerindeki rakam Hollanda müzeleri için verilen resmi sayının (3 500 000) altında kalıyorsa da yabancı ziyaretçilerin çıkarılmasıyla (ziyaretçiler arasında yapılan soruşturmaya göre toplamın yaklaşık %42'si) belirlenebilecek ulusal akış göz önüne alındığında– Fransız ziyaretçilerinkini aşağı yukarı tutmaktadır.

Şu halde, ziyaret yüzdeleri arasındaki ilişkiye bakıldığında Polonya, Hollanda ve Fransa, bu üç ülkeye kıyasla okullaşma açısından çok düşük yüzdelere sahip olmakla birlikte eğitimde temel ağırlığı eski dil ve edebiyata vererek resim ve sanat tarihine çok dar bir alan bırakan Yunanistan ile taban tabana zıt durumdadır. Polonya'nın yüksek yüzdesini ise (müzeyi ilk kez yetişkinliğinde, bir kuruluş veya kültür kurumunun düzenlediği bir etkinlik sayesinde ziyaret ettiğini

ifade eden ziyaretçi oranının çok düşük olmasının da gösterdiği üzere) yetişkin nüfusu doğrudan etkileyen bir eylemliliğe değil de müzenin toplumsal anlamı bakımından geçirdiği dönüşüme, dahası hem ziyaretçiler arasında ortaöğretim ve üniversite öğrencilerinin (dolayısıyla da gençlerin) yüzdesinin çok yüksek oluşu hem de ilk müze ziyaretlerini okul sıralarında gerçekleştirenlerin oranının azımsanmayacak düzeyde oluşu dolayısıyla okulun doğrudan etkisinin yoğunluğuna bağlamak uygun olacaktır. Sonuçta bütün bunlar, ziyaret oranı açısından Hollanda veya Fransa'daki ziyaretçi kitlesiyle aynı düzeyde olan Polonyalı ziyaretçi kitlesinin, Yunanlı ziyaretçilere daha yakın bir sanatsal yetkinlik düzeyine sahip bulunduğunu görünürde ortaya koyan tutum ve görüşleri bakımından Hollandalı ve Fransızlardan apaçık biçimde ayrıldığına işaret etmektedir. Nitekim tutum veya yetkinlik göstergelerinin son derece çeşitli olduğu –arzulanan ziyaret türü [Bkz. Ek 5, Tablo 5], arzulanan katkılar üzerine görüşler [Bkz. Ek 5, Tablo 6], resim üzerine [Bkz. Ek 5, Tablo 7] veya sanat dalı üzerine tercihler [Bkz. Ek 5, Tablo 8], ilk ziyaret biçimi [Bkz. Ek 5, Tablo 9] veya daha önce ziyaret edilen müze sayısı [Bkz. Ek 5, Tablo 10]– göz önüne alındığında Yunanistan, Polonya, Fransa ve Hollanda'nın hep aynı sırayla sıralandığı görülmektedir ki, belirli bir ülkenin incelenen ülkeler hiyerarşisindeki basamağı ne kadar yüksekse, o ülkede yüksek bir öğrenim düzeyine (ve dolayısıyla toplumda yüksek bir konumda bulunmaya) bağlı olan tutum ve görüşleri ifade etme olasılığı da kategorilerin bütünü için o kadar yüksektir. Her ülkede sanatsal kültürün ayrıcalıklı aktarımını (bu aktarım, kültürün ayrıcalıklı ilişki biçiminin de temel ilkesidir) ortaya koyan, kültürel geleneğin gücünü ve ne kadar eskiye dayandığını gösteren şey hiç kuşkusuz ziyaretçi kitlesinin ilk müze ziyaretinin türü açısından dağılımıdır. Aileyle gerçekleştirilen ilk müze ziyaretine Hollanda ve Fransa'da (özellikle de Hollanda'da) daha sık rastlanmakta, Polonya'da ağırlıklı olarak okul sayesinde, Yunanistan'da ise çoğunlukla rastlantı sonucu veya bir arkadaşın tavsiyesi üzerine müzeye gidilmektedir [Ek 5, Tablo 9]. Şu halde, değişik ülkelerden olup da aynı eğitim düzeyine sahip ziyaretçilerin saydıkları ressam veya resim ekolü adlarının ortalaması üzerinden bir karşılaştırmanın da [Ek 5, Tablo 7] gösterdiği üzere, Hollanda ile onun biraz gerisinden gelen Fransa, sanatsal geleneğin hem köklü hem de canlı, yani ayrıcalıklı

sınıfların âdetlerine derinlemesine işlemiş olmasından ötürü, Yunanistan gibi müze ziyaretlerinin ve sanat beğenisinin azınlıktaki tutkulu sevdalılara kaldığı veya Polonya gibi kültürel sermayesinin görece zayıflığını toplum ölçeğindeki iyi niyetli tutumuyla telafi etmeye çalışan ülkelerle taban tabana zıttır.[14] Her şey şunu gösteriyor gibi: Davranışların öğrenim düzeyi veya toplumsal sınıflara göre gösterdiği farklı dağılım yapıları kendi aralarında birbirlerine tercüme edilerek elde edilebilir, çünkü sanatsal yetkinlik ve belki özellikle de kültürle ilgili tutum konusunda bulunan, çeşitli ülkelerin ziyaretçilerini birbirinden ayıran dizgesel farkların kaynağı, adeta *ulusal kültürel sermaye* adını verebileceğimiz, eğitim sisteminin gelişmişlik düzeyiyle (ve bu gelişmişliğin eskiliğiyle) ve sanatsal sermayenin büyüklüğüyle (ki bu da resim ekolleri ve özel koleksiyonların, vb. bulunmasıyla kendini belli eden sanatsal geleneklerin eskiliği ve canlılığının bir sonucudur) ölçülen şeyden ibarettir.[15] Polonya'nın ikili du-

14. Aynı öğrenim düzeyindeki Yunanlı ve Polonyalı ziyaretçilerin pek çoğunun daha önce üç müze ziyaret ettiklerini belirtmesinin nedeni, köklü bir kültüre sahip ülkelerin ziyaretçilerine safça veya ilgisiz bir soru gibi görünen bir soruyu daha bir kesinlikle yanıtlamayı gerçekten önemsemeleri, dahası tüm bir kültürel geleneğin destekleyip sürmesine katkıda bulunmadığı bir coşkuyu düzenli ziyaretle pekiştirmeye ihtiyaç duymaları olabilir.

15. İncelenen çeşitli ülkelerdeki ulusal kültürel sermayenin göreli düzeyini yaklaşık olarak belirlemek için müzelerin sergideki eserlerinin sayı, nitelik ve çeşitliliği, bu eserlerin müze kayıtlarındaki geçmişi, ayrıcalıklı sınıflar tarafından özel koleksiyon olarak biriktirilen sanatsal sermayenin hacmi, kamu koleksiyonlarındaki bağışların görece hacmi gibi göstergelerin yanı sıra lise ve üstü eğitimdeki okullaşma (ve bu okullaşmadaki artışın) yüzdesi, dolayısıyla da eğitim kararlılığının gücü (ve bunun zaman içindeki gelişimi) göz önünde bulundurulabilir. İncelenen ülkelerde 15-24 yaş grubundaki okullaşma yüzdesine göre kurulan hiyerarşinin tutuma ilişkin göstergelerden çıkanla örtüştüğüne işaret etmek bu noktada yeterli olmakla birlikte, şunu da eklemek gerekiyor: Polonya'nın oluşturduğu istisna, okullaşma yüzdesinde yakın tarihli ve hızlı bir ivmenin ardından Hollanda ile neredeyse aynı düzeyi yakalamasından dolayı gerçek anlamda değil görünüş itibariyle istisnadır. Üstelik Hollanda, diğer bütün Avrupa ülkeleri içinde sanatsal eğitime en büyük ağırlığı veren ülke olarak görünmektedir. Diğer taraftan, yaptığı iş üstüne pek düşünmeyen sosyoloji çizgisinin "eski bir kültürü olan ülkeler" veya "yeni ülkeler" gibi mefhumlarına işlem yapmaya uygun bir biçim kazandırılabilmesi için, sanatsal sermaye ile eğitsel sermaye arasındaki ilişkilerin de karşılaştırmalı incelemeyle saptanması gerekir. Bu karşılaştırma aynı zamanda her ülkedeki kültürel arz-talep ilişkilerinin, hatta belki de tarih içinde arz ve talep arasında belli bir denge tutturan kültürel aktarım mekanizmalarının (başka kültürel gelenekler-

rumu, şu halde, okulun doğrudan etkisinin tutumlarda ve eğilimlerden ziyade uygulamalarda daha dolaysız gözlemlenebilir olan yoğunluğunun kültür kazanma sürecine hız kazandırmasıyla açıklanabilir. Polonyalı ziyaretçi kitlesinde yaş yükseldikçe ziyaret yüzdesinin hızla düşmesi aslında şunu gösteriyor: Sadece okulda aşılanmış müze gezme eğilimi, "kültürü eskiye dayanan" ülkelerdeki ayrıcalıklı sınıfların çocukları gibi erken yaşlarda edinilmiş bir tanışıklığı bulunan bireylerde okulun ürettiği aynı eğilime kıyasla çok çabuk zayıflamaya yüz tutmaktadır. Sanat kültürünün aktarımında aileye düşen paydan, kültürel etkinliklerde bulunmanın, bunun da ötesinde sanatsal yetkinliğin ve kültürel eserler konusundaki tutumların ulusal kültürel sermayeyle yakından ilişkili olduğunu anlıyoruz: Köklü geleneği olan ülkelerin tüm bir kültür geleneği aslında, ancak kültüre düşkünlüğün daha çocukluktan itibaren aile geleneğindeki özendirmeler ve yaptırımlarla –kültür tapınmasını örgütlemekle yükümlü kurumlarla da suç ortaklığı içinde– aşılanması durumunda kendine özgü bir tarzda kurulabilen geleneksel bir ilişkiyle dışavurur kendisini.

---

den ödünç almayı da bunlar arasında saymak gerekir) belirlenmesine olanak tanıyacaktır: Nasıl ki sanatsal bir mirasın oluşturulması belli bir sanatsal yetkinlik gerektiriyorsa, aynı şekilde belli bir sanatsal yetkinliğin edinimi de hazır bir miras gerektirir – bu durumda da *ulusal kültürel sermaye* arz–talep etkileşiminin art arda gelen nesiller tarafından biriktirilmiş sonucunu ifade eder.

İkinci Kısım

Kültürel Eserler ve Kültüre Düşkünlük

SERPENTIN: "Düşüncemi size yoğunlaştırdığımda, eşdeğerli fikirler ve uygun sözcüklerle karşılaşıyor zihninizde. Sözlerin, duyuyormuşçasına algıladığınız sözlerin kalıbına giriyor, sizin dilinize, alışık olduğunuz cümlelere bürünüyor. Beraberinizdeki kişiler de çok büyük olasılıkla size söylediklerimi duyuyorlar, tabii kendi söz dağarcıkları ve anlatımlarıyla anlıyorlar."

BARNSTAPLE: "İşte bu yüzden de zaman zaman, örneğin (...) bizim zihinlerimizin hayal bile edemediği fikirlere yükseldiğinizde, hiçbir şey anlamıyoruz."

H. G. WELLS
Barnstaple Tanrı-İnsanlar Ülkesinde

İSTATİSTİK, kültürel eserlere erişimin kültürlü sınıfın ayrıcalığı olduğunu ortaya koymaktadır; ancak bu ayrıcalık, dış görünüşü itibariyle tamamen meşrudur – yani aslında sadece kendisini dışarıda bırakanlar dışarıda kalmaktadır. Buna göre müzelerden daha erişilebilir hiçbir şey olmadığından ve etkisi başka alanlarda görülebilen maddi engeller burada neredeyse ortadan kalktığından, görüntü itibariyle, "kültürel ihtiyaçlardaki" doğal eşitsizlikten dem vurulması yerindedir. Bu ideolojinin kendi kendisini yok etme niteliği hemen göze çarpıyor: Toplumumuz müzelerde sergilenen eserlerden yararlanma gibi *saf bir olanağı* tartışmasız herkese tanımışsa da sadece bazıları bu olasılığı gerçekleştirecek *gerçek olanağa* sahiptir. Kültürel etkinlik isteği kültürel etkinlikle aynı biçimde değiştiğine ve "kültür ihtiyacı" da doyurulduğu sürece katlanarak arttığına göre, kişi müze ziyaretinde bulunmadıkça bu eksiğin farkında olmayacaktır. Müzeye gitme niyeti ancak ortaya çıktıktan sonra gerçekleştirilebileceğine göre, buradan da ancak gerçekleştirildiği takdir-

de var olabileceği sonucu çıkarılabilir; az rastlanır olan şey sanat nesneleri değil onlardan yararlanma eğilimidir, çünkü "temel ihtiyaçlardan" farklı olarak bu "kültürel ihtiyacı" eğitim yaratır. Buradan da şu sonuç çıkar: Kültür eserleri karşısındaki eşitsizlik, "kültür ihtiyacını" yaratan ve aynı zamanda bu ihtiyacı gidermek için gerekeni veren okulla ilgili eşitsizliklerin büründüğü çehrelerden biridir.

Müze ziyareti ve ziyaret sıklığından da öte, ziyaretçilerin davranışları ve sergilenen eserlere karşı tutumları, hem aldıkları diplomalar hem de öğrencilik süreleriyle ölçülen eğitimlerine bağlıdır doğrudan doğruya. Şu halde sergilenen eserlere verilen değerin nesnel bir göstergesi sayılabilecek (buradaki öznel deneyim ister estetik zevk, ister iyi niyet, ister zorunluluk duygusu veya bütün bunların toplamı, her ne olursa olsun) ziyarete harcanan ortalama süre alınan eğitimle birlikte artmaktadır: Halk sınıfları için 22 dakika, orta sınıflardan ziyaretçiler için 35 dakika, üst sınıflardan olanlar içinse 47 dakika. Diğer taraftan ziyaretçilerin müzede geçirdiklerini beyan ettikleri sürenin, öğrenim düzeyleri ne olursa olsun aynı kaldığını bildiğimize göre, müzede geçirilen gerçek zamana dair (ziyaretçinin öğrenim düzeyi ne kadar düşükse o derece yüksek oranda) kastını aşan tahminlerin, tıpkı diğer göstergelerde olduğu üzere, kültür düzeyi en düşük olan ziyaretçilerin ziyaret düsturu olarak kabul ettikleri bir ölçüye (belirli bir müzede farklı kategorilerden ziyaretçiler için neredeyse hiç değişkenlik göstermeyen bir ölçüye) ayak uydurma çabasını yansıttığını varsayabiliriz.

Ziyaretçilerin her müze için beyan ettikleri ortalama ziyaret süreleri, o müzenin hak ettiği ziyaret süresine ilişkin toplumsal ölçünün göstergeleri olarak düşünülebilir. Ziyarete bir saatten fazla süre ayırdığını ifade eden ziyaretçilerin yüzdesiyle ortaya çıkan müze hiyerarşisi, turizm rehberlerinde bu müzelere verilen yıldızlarla kabaca örtüşmektedir: Rouen: %59,5; Jeu de Paume: %58,5; Lyon %55,5; Dijon: %51; Lille: %47; Colmar: %46; Douai: %43; Tours: %42; Laon: %40; Bourg-en-Bresse: %37; Agen % 35.[1]

Aynı mantık, ziyaretçilerin, ziyaretleri ne kadar az ve eğitim düzeyleri ne kadar düşükse müze etkinliklerinin sıklığı hakkında o ka-

1. Üç farklı müze hiyerarşisinin –turizm rehberlerinin telkin ettiği, yıllık ziyaretçi sayısından çıkan ve koleksiyon yöneticilerinin hazırladığı hiyerarşilerin– temelde birbiriyle uyuştuğu görülmüştür.

dar yüksek rakam vermelerini, kendilerine yılda üç-dört ziyareti (belli ki büyük çoğunluğun uygun sıklık konusundaki kanısı budur) yakıştırmalarını da açıklar [Ek 3, Tablo2].

Ziyaretçinin, sergilenen eserleri izlemeye ayırdığı süre, yani iletilen anlamları "tüketmesi" için gerekli olan süre, bu anlamları çözmeye ve tadını çıkarmaya yatkınlığı konusunda hiç kuşkusuz iyi bir göstergedir:[2] "Mesajın" tüketilemezliğinin bir sonucu olarak, "alımlamanın" (kabaca süresiyle ölçülen) zenginliği her şeyden önce "alımlayanın" yetkinliğine, yani "mesajın" koduna hâkimiyet derecesine bağlıdır. Her bireyin eserin sunduğu "bildiriyi" kavraması için belirli ve sınırlı bir kapasitesi vardır; bu kapasiteyse –ister genel olarak resim, ister belli bir döneme, ekole ya da sanatçıya ait bir resim söz konusu olsun– değerlendirilen mesajın tür kodu hakkında sahip olduğu genel bilginin sonucudur (bu da çevresinin veya aldığı eğitimin sonucudur). Mesaj izleyicinin kavrama olanaklarını aştı mı, "maksadı" çıkaramayan ziyaretçi alacalı bulacalı bir renk cümbüşü, gereksiz birtakım rengârenk lekeler olarak gördüğü şeye ilgisini kaybeder. Diğer bir deyişle, kendisi için fazlasıyla zengin olan, –iletişim kuramının deyişiyle– mesaj tufanı karşısında "boğulduğunu" hisseder ve mesajın üstünde pek durmaz.

Simgesel olduğu düşünülen sanat eseri sadece, onu özümseyebilecek, yani deşifre edebilecek kişiler için var olur. Eyleyen öznenin sanatsal yetkinlik derecesi de belirli bir anda sanat eserini özümsemesi için gerekli araçlar kümesine (kültürel sermayeyi özümseme/sahiplenmenin veya, diğer bir deyişle, belirli bir anda belirli bir topluma sunulan sanat eserlerini çözümlemenin koşulu olan yorumlama şemalarına) ne kadar hâkim olduğuyla ölçülür. Sanatsal yetkinliği, şimdilik, bir temsil evreninin birbirini tamamlayan sınıflarında bulunan olası bölümlemelere dair sahip olunan/olunması beklenen ön bilgi olarak tanımlayabiliriz: Böyle bir sınıflandırma dizgesine vâkıf olmak demek, o temsil evreninin her öğesini, ister istemez –bilinçli veya bilinçsiz olarak değerlendirilsin, sonuçta söz konusu olacak o

2. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: Beyan edilen "zevklerle" karışmayacak gerçek tercihlerin en yerinde ölçüsünü, bir müzedeki farklı eserlere ziyaretçilerin ayırdıkları sürenin ölçülmesi (uzun ve zor, dolayısıyla da pahalı bir işlem) sağlayacaktır.

sınıfın dışında kalan bütün sanatsal temsillerin oluşturduğu– bir başka sınıfa göre tanımlanan bir sınıfa yerleştirmek demektir. Bir dönemin veya bir toplumsal kesimin üslubu, o evrenin dışarıda bıraktığı, dolayısıyla da kendisinin tamamlayıcısı olan eserlerin oluşturduğu sınıfla karşıtlığı içinde tanımlanmış falanca sınıftan başka bir şey değildir. Tanıma (veya sanat tarihçilerinin kullandığı mantık terimiyle, atıf [*attribution*]) denen olay), söz konusu eserde fiilen gerçekleşmiş olasılığın ait olduğu sınıfla (negatif anlamda) ilişkili olasılıkların art arda elenmesiyle vuku bulur. O halde, ele alınan esere atfedilebilecek çeşitli özgül nitelikler (sanatçılar, ekoller, dönemler, üsluplar, temalar, vb.) açısından oluşabilecek bir belirsizlik durumunun sınıflandırma dizgesi olarak işlev görecek iki farklı kodun devreye sokulmasıyla ortadan kaldırılabileceği görülür hemen: 1) Üslupla ilgili özgüllüklerin deşifre edilmesine izin vererek söz konusu eseri bir topluma, ekole veya sanatçıya ("Bu bir Cézanne") ait eserler bütününün oluşturduğu sınıfa atfetmeyi olanaklı kılan tam anlamıyla sanatsal kod; 2) (gösterenler evreniyle gösterilenler evreninin birbirini tamamlayan sınıflarındaki olası bölümlemeler konusunda ve bu iki evrenin bölümlemeleri arasındaki bağlaşımlar konusunda sahip olunan/olunması beklenen ön bilgi sıfatıyla) gösterge olarak ele alınan belli bir temsili belli bir gösteren sınıfına atfetmeye ve böylece –gösterilenler evreniyle arasında bulunan bağlaşımlar sayesinde– buna tekabül eden gösterilenin belli bir gösterilenler sınıfına ait olduğunu bilmeye olanak sağlayan gündelik yaşam kodu. İlkinde, izleyici, gerçekleşmiş olasılığı (bir eser sınıfının özgül niteliğini) üslupla ilgili olasılıklar evreni karşısında bir yere konumlandırarak, yaprakların veya bulutların *işleniş tarzına*, yani üsluba dair göstergelere yönelir; ikincideyse, yaprakları ve bulutları, yukarıda tanımlanan mantığa uygun biçimde, söz konusu temsile aşkın olan anlamlarla ilişkili göstergeler veya imler olarak görür ("Kavak ağacı bu, bu da fırtına"), ama temsili bu şekilde tanımlayan, ona özgüllüğünü veren şeyi, yani üslubu (özel temsil üslubunu) büsbütün göz ardı eder.

Öyleyse sanatsal yetkinlik, bir temsilin, içerdiği üslupsal göstergelerin sınıflandırılmasına göre, sanatsal evrendeki olası temsiller içinde konumlandırılmasını sağlayan sanatsal bölümleme ilkeleri hakkında sahip olunan ön bilgi olarak tanımlanabilir. Bu sınıflandırma tarzı ile eseri gündelik nesneler (daha açık bir ifadeyle, eşyalar)

evrenini veya göstergeler evrenini oluşturan olası temsiller içine yerleştiren tarz birbirine zıttır; ikinci tarzda eser, basit bir abide, yani aşkın bir anlamı iletmekle yükümlü olan basit bir iletişim aracı oluverir. Sanat eserini tam anlamıyla estetik yönünden (başka bir deyişle, kendisinden başka bir şeyi imlemeyen bir gösteren olarak) kavramak, kimi zaman söylendiği üzere onu "kendisi dışında bir şeyle duygusal ve düşünsel olarak bağlantılandırmadan" ele almak, kısacası eserin indirgenemez tekilliğine kapılmak değil, onu ait olduğu sınıfı oluşturan eserlerin toplamıyla ve sadece o eserlerle ilişkilendirerek *üslubunun ayırt edici öğelerini* bulmak demektir. Halk sınıflarının beğenisi, bunun tam tersine, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde "barbar beğeni" başlığı altında betimlediği gibi, "hoşa giden" ile "haz veren" arasındaki, daha geniş ifadesiyle izlemenin estetik niteliğinin tek güvencesi olan "çıkarsızlık" (*désintéressement*) ile "hoş olanı" veya "Aklın ilgisini" tanımlayan "duyuların ilgisi" arasındaki ayrımı devreye sokmaya yanaşmamayla veya bu ayrımı devreye sokmanın olanaksızlığıyla ("hem yanaşmama hem olanaksızlık" demek lazım aslında) tanımlanır: Şu halde sanat eserinin bu işlevci temsili, her imgenin bir işlev üstlenmesini, –gerekirse oradaki göstergenin işlevi olsun– isteyen bu temsil, karşılıksızlığın reddi, eserdeki işçiliğin yüceltilmesi veya "ilginç" olanın tersine "öğretici" olanın kıymete bindirilmesi, hatta bir olanaksızlık, yani salt üslupla ilgili sınıflandırma ilkeleri olmadığı için her eseri temsiller evreninde konumlandırmanın olanaksızlığı üstüne temellendirilebilir.[3] Buradan çıkan sonuç şudur: En yoksullar için, göstereni aşan bir anlamı açık seçik ifade etmesini bekledikleri sanat eseri, anlatılama ve tanımlama işlevini ne kadar ortadan kaldırmaya çalışırsa (tıpkı figüratif olmayan sanatlar gibi) o kadar afallatıcı olur.

Sadece mevcut sınıflandırma dizgesine ne ölçüde vâkıf olunduğuna değil, aynı zamanda bu sınıflandırma dizgesinin karmaşıklık veya inceliğine bağlı olan sanatsal yetkinlik derecesi, bu nedenle temsiller evreninde sayısı şöyle veya böyle yüksek olan birtakım ardışık

3. "Halk beğenisinin" ilkeleri, itaat arayışının yol açtığı yargıları ferman buyurma gücüyle benimsetebilen yüksek kültür eserleri (örneğin resimler ve heykeller) hakkındaki görüşlerde değil de fotoğrafçılıktaki üretimde ve fotoğraf görselleri üzerine yargılarda kendini belli ediyor. (P. Bourdieu, *Un Art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris: Minuit, 1965, s. 113-34.)

bölümlemeler yapabilme ve, dolayısıyla da, az çok girift sınıfları belirleyebilme yeteneğiyle ölçülür. Roma sanatı ve Gotik sanat bölümlemesinden başka temeli olmayan birine göre bütün Gotik katedralleri aynı sınıfta yer alır, dolayısıyla da *aralarında bir fark yokmuş gibi* dururlarken, daha kapsamlı bir yetkinlik "ilkel", "klasik" ve "geç" dönemlerin üslupları arasındaki ayrımların farkına varmaya, hatta söz konusu üslupların her birinde farklı ekollerin eserlerini tanımaya olanak verecektir. Öyleyse bir döneme ait eserlerin başka bir dönemin eserlerine göre veya bir sanatçının eserlerinin o sanatçının ekolünün veya döneminin eserlerine göre veya bir sanatçının belli bir eserinin aynı sanatçının bütün eserlerine göre *özgünlüğünü* belirleyen özelliklerin anlaşılması, *gereksiz süslemelerin* anlaşılmasından, yani belli bir üslubu tanımlayan resimsel malzemeyi işleyiş biçimlerinin farkına varmaktan geçer: Kısacası, benzerliklerin fark edilmesi farklılıklara, farklılıkların fark edilmesi benzerliklere örtük veya açık gönderme yapmayı gerektirir.[4]

Tarihin belli bir anında belli bir topluma sunulan temsiller evreninin birbirini tamamlayan sınıflara bölünmesini yöneten ilkelerin oluşturduğu dizge olan sanatsal kod, adeta toplumsal bir kurumdur. Belli bir toplumda, belli bir anda sanatsal malların (daha genel ifadesiyle kültürel malların) sahiplenilme tarzını yapılandıran algılama araçları kümesi, tarihsel olarak oluşmuş ve toplumsal gerçekliğe temellenmiş bir dizge olduğu için, bireylerin iradelerine, bilinçlerine bağlı olmaması bir yana kullanabildikleri ve gözden kaçırdıkları ayrımları tanımlayarak dayatır kendisini bireylere, üstelik onlar da çoğunlukla bunun farkına bile varmaz. Her dönem, sanatsal temsiller bütününü, kendine özgü kurumsal bir sınıflandırma dizgesine göre, diğer dönemlerin ayrı tuttuğu eserleri yakınlaştırarak, diğer dönemlerin yakınlaştırdıklarını ayırarak düzenler; bireyler de mevcut sınıflandırma dizgesinin düşünmelerine izin verdiğinden başka ayrımları düşünmekte zorlanırlar. Longhi şöyle yazmaktadır: "Varsayalım

4. En azından bu bakımdan, bir şeyi resimleyen bir eserin şifre çözümü herhangi bir mesajın şifre çözümünün mantığına tabidir. Buyssens, Saussure'ün "Dilde farklılıklardan başka bir şey yoktur" ilkesini (*Genel Dilbilim Dersleri*, Payot, 1960, s. 166) yorumlarken, farklılıkların anlaşılmasının, hem anlam hem de ses düzeyinde, ses veya anlam benzerliklerine örtük biçimde başvurmayı gerektirdiğini ortaya koyar (*Cahiers Ferdinand de Saussure*, no. VIII, 1949, s. 37-60).

ki 1680 ila 1880 arasındaki doğalcı ve izlenimci Fransız ressamlar eserlerini imzalamamış, onların muştucusu olarak da yanı başlarında Geffroy ve Duret zekâsında bir eleştirmen ve bir gazeteci bulunmamış olsun. Unutulduklarını hayal edelim, beğeninin tersyüz olması nedeniyle ve tarihsel araştırmalarda uzun bir gerileme dolayısıyla yüz yıl, yüz elli yıl unutulmuş olsunlar. Dikkatler tekrar bunlara odaklandığında önce ne olabilir? Bu dilsiz malzemelerdeki tarihsel değil de simgesel esasların ayırt edilmesiyle çözümlemeye başlanacağını tahmin etmek çok zor değil. İlki, Manet gibi simgesel bir ad taşıyacak, Renoir'ın gençlik döneminin bir kısmını ve, endişem odur ki, Gervex'den de birkaç örnek içerecektir – Gonzales'i, bütün bir Morizot'yu ve Monet'nin tüm gençliğini saymıyorum bile. Yine simgesel bir ad haline gelmiş Monet'nin geç dönemiyse neredeyse bütün Sisley'yi, Renoir'ın önemli bir kısmını ve en kötüsü de birkaç düzine Boudin'i, pek çok Lebour'u ve Lépine'i yutacaktır. Hal böyleyken birkaç Pissarro, hatta –övünülecek bir ödül olmasa da– bir-iki Guillaumin neden Cézanne'a atfedilmesin?"[5] Cravaggio'nun sanatının birbirini izleyen dönemlerde nasıl betimlendiği konusunda Berne-Joffroy'nın tarihsel incelemesi yukarıdaki kurmacadan daha ikna edici bir şekilde gösteriyor ki sanat eserinin belli bir dönemde bireylerin kafasındaki *toplumsal imgesi*, apaçık söylemek gerekirse, içinde bulundukları toplum tarafından sunulan ve tarihsel olduğu için tarihsel olarak da değişen algılama araçlarının bir ürünüdür: "Atıf tartışmaları hakkında ne düşünüldüğünü gayet iyi biliyorum; bunlar sanatla ilgisi olmayan çapsız şeyler, sanatsa çok büyük bir şey (...). Bir sanatçı hakkındaki düşüncemiz ona atfettiğimiz eserlere bağlıdır; her eserine bakışımız da –hoşumuza gitsin gitmesin– bu bütüncül düşüncemizin izini taşır."[6] Aynı şekilde eserin algılama araçlarının tarihi aynı zamanda eserin üretim araçlarının tarihidir, çünkü her eser bir bakıma iki kere

5. R. Longhi, aktaran A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris: Minuit, 1959, s. 100-1.

6. A. Berne-Joffroy, *a.g.y*, s. 9. Geçmişe ait eserlerle ilgili toplumsal imgenin gelişimi sanatın gelişimine sıkı sıkıya bağlı olduğundan, algılama araçlarının dönüşümü ile sanatsal üretim araçlarının dönüşümü arasındaki ilişkinin dizgesel bir incelemesi gerekmektedir. Lionello Venturi'nin de belirttiği üzere Vasari, Michelangelo'dan yola çıkarak Giotto'yu keşfederken Belloni de Carracci ve Poussin'den kalkarak Raffaello'yu yeniden düşünür.

üretilir, önce yaratıcısı, ardından da izleyicisi tarafından – daha doğrusu izleyicinin mensup olduğu toplum tarafından.

Bir sanat eserinin (belli bir dönemde, belli bir toplum açısından) ortalama okunabilirliği, söz konusu eserin nesnel açıdan gerektirdiği kod ile tarihsel bir kurum olarak kod arasında bulunan mesafe tarafından belirlenir: Bir sanat eserinin birey açısından okunabilirliği de eserin gerektirdiği az çok karmaşık ve incelikli kod ile yine az çok karmaşık ve incelikli toplumsal koda vâkıf olma ölçüsüyle tanımlanan bireysel yetkinlik arasındaki mesafenin sonucudur. Belli bir dönemde belli bir toplumun kültürel sermayesini oluşturan eserler, eşit derecede karmaşık ve incelikli olmayan, dolayısıyla kurumsal öğrenimle kolay ve hızlı, kurumsal olmayan (bireysel çaba sonucu) öğrenimleyse daha zor ve daha yavaş kazanılabilen kodlar gerektirdiğinden dolayı bu tür eserlerin ayırt edici özelliklerinden biri farklı yayılım düzeylerine ulaşmalarıdır; bunun sonucunda bir eserin okunabilirliği, eserin gerektirdiği ve esere içkin karmaşıklık ve incelik derecesi olarak tanımlanan *yayılım düzeyi*[7] ile aynı bireyin, aşağı yukarı eserin gerektirdiği koda denk düşen toplumsal koda vâkıf olma derecesi olarak tanımlanan *alımlama düzeyi* arasındaki *mesafenin* sonucu olarak ortaya çıkar. Eserin kodu incelik ve karmaşıklık açısından izleyicinin kodunu aşıyorsa, izleyici, hiçbir gerekliliği yerine getirmediğini düşündüğü bu mesaja vâkıf olamayacaktır.

Her çağda, çağın sanatının okunabilirliğini tanımlayan kurallar, genel okunabilirlik kuralının özel uygulamasından başka bir şey değildir. Çağın sanatının okunabilirliği de belli bir çağ ve toplumdaki sanatçıların önceki çağın koduyla sürdürdükleri ilişkiye göre değişir. Şu halde kaba hatlarıyla iki tür dönem ayırt edilebilir: Sanatçıların miras alınmış bir sanatın sağladığı yaratım olanaklarını gerçekleştirdiği, hatta tükettiği, dolayısıyla bir üslubun kendi zirvesine eriştiği *klasik dönemler* ile yeni bir yaratım sanatının filizlendiği, biçimin yeni bir üretici dilbilgisinin, özellikle de bir devrin ve çevrenin

7. Şurası apaçık ki, bir eser, ele alındığı yorumlama örgüsüne bağlı farklı düzeyde imlemler yayabileceğinden dolayı yayılım düzeyinin mutlak bir belirlemesi yapılamaz, kaldı ki bu düzey, örneğin, bir anıya veya bir malumat kapsamına (özellikle de tarihsel nitelikli) yönelik ilgiye cevap verilmesi olduğu kadar aynı ilgiyi biçimsel özellikleriyle yakalamak da olabilir.

estetik gelenekleriyle köprüleri atarak doğduğu *kopuş dönemleri*. Şurası besbelli ki toplumsal kod ile eserlerin gerektirdiği kod arasındaki mesafe kopuş dönemlerinde değil de klasik dönemlerde kısadır – hele ki içinde bulunduğumuz türden *sürekli kopuş dönemlerinde* olduğundan çok daha kısadır. Sanatsal üretim araçlarının dönüşümü kaçınılmaz biçimde sanatsal algılama araçlarının dönüşümünden önce olur ve, şurası da apaçık ki, algılama tarzları ister istemez yavaş bir dönüşüm geçirir, çünkü kaçınılmaz olarak uzun ve zor olan yeni bir içselleştirme süreci sonunda yerine yenisi getirilecek bir sanatsal yetkinliğin (ki alışkanlıklara ve belleklere derinlemesine kazındığından dolayı bilinçdışı düzeyde işleyen toplumsal kodun içselleştirilmesinin ürünüdür) kökünün kazınması söz konusudur.[8] Sanatsal yetkinliklere (isterseniz *habitus* da diyebiliriz bunlara) özgü ağırkanlılığın sonuçlarından biri budur: Kopuş dönemlerinde, yeni sanatsal üretim araçlarının ortaya çıkardığı eserler, bir süreliğine de olsa, tam karşıtı olarak karşısına dikildikleri eski algılama araçlarıyla algılanmaya mahkûmdur.

Bu da demek oluyor ki hiçbir sanatsal yetkinliğin bulunmaması, yenilikçi eserlere veya, daha da önemlisi, bu tür eserlerin üretimine uygun düşecek algılamanın zorunlu koşulu olmadığı gibi yeterli koşulu da değildir. Öyle olsaydı, bakışın toyluğu gözün incelikli duyumsamasının alabileceği en üstün biçim olurdu. Anahtarlardan yoksun olmak, kişileri, eski anahtarları tümden terk etmelerinden başka bir şey istemeyen eserleri anlamaya, hele hele eserin deşifre edilmesi için gerekli anahtarı yine eserden beklemeye hiç mi hiç hazırlamaz. Hatta, görüldüğü üzere, yüksek sanat karşısında en donanımsız olanların almaya en az hazır olduğu tavır budur. Figüratif olmayan sanatın yepyeni biçimlerinin, çarpık olduğu söylenen okul eğitimi benzeri öğrenim süreçleriyle edinilmiş yetkinlikten ziyade çocukların veya cahillerin saflığı için daha kolay erişilebilir olduğunu söyleyen ideolojik yaklaşımı her şeyden önce olgular yalanlamaktadır; sanatın en yenilikçi biçimleri sadece birkaç usta için (kaldı ki

8. Bu durum her kültürel oluşum, her sanatsal biçim, her bilim veya siyaset kuramı için geçerlidir. Eski *habitus*'lar, toplumsal kodlarda, hatta bu kodların toplumsal üretim koşullarında meydana gelen bir devrimden sonra uzun bir süre ayakta kalabilirler.

bunların öncü konumları kısmen düşünsel alanda ve genel anlamda da toplumsal yapıda tuttukları yerle açıklanır) ulaşılabilir durumdaysa, bunun nedeni söz konusu biçimlerin gündelik varoluş kodundan başlayarak bütün kodlardan kopabilme yeteneğini gerektirmesi ve bu yeteneğin de farklı kodlar gerektiren eserlerle yakınlaşma ve sanat tarihini yerleşik kodlardan sürekli bir kopuş olarak deneyimleme sonucu edinilen bir yetenek olmasıdır; özetle, ilk bakışta çok tuhaf gelen esere teslim olmak üzere mevcut bütün kodları askıya alabilmenin önkoşulu, belli bir zaman diliminde var olan eser toplamının nesnel olarak gerektirdiği farklı toplumsal kodların en doğru şekilde uygulanmasını düzenleyen "kodların koduna" ayrıntısıyla vâkıf olmaktır.[9]

Sanatla içli dışlı olmak için gerekli araçları ailesinden veya okul eğitiminden almamış olanlar, kategorilerini gündelik deneyimden ödünç alan ve temsilî nesnenin basitçe tanınmasıyla sonuçlanan bir sanat eseri algılamasına mahkûmdur: Sanat eserinin üslubunun özgül niteliğini asla ortaya koymayan kimi basit anlamlardan başka bir şey göremeyecek olan donanımsız izleyici, Panofsky'nin de belirttiği üzere, en iyi olasılıkla "resmedici kavramlara" başvuracak, eserin ancak duyumsanabilir özelliklerini (tenin kadife gibi veya dantelin incecik olduğunun söylenmesi türünden) veya bu özelliklerin uyandırdığı duygusal deneyimi (renklerin ciddi veya cıvıl cıvıl olmasından bahsedilmesi gibi) yakalayıp ifade edebilecektir.[10]

"Grünewald'ın *Diriliş* adlı tablosunun tam kalbinde duran şu açık renkler için 'elleri ve ayakları delinmiş, göğe yükselen bir adam' dediğimde, tam anlamıyla biçimsel olan bir betimlemenin sınırlarını aşarım (...), ama bakana, görsel sezgisi ile dokunma ve hareket algısı açısından, kısacası dolaysız *varoluş deneyimi* açısından tanıdık gelen ve ulaşılabilir olan bir alanda, duyu temsilleri alanında kalırım yine de. Oysa aynı renkleri 'göğe yükselen İsa' olarak tanımladığımda, kültürel olarak edinilmiş bir şeyi de işin içine katmış olurum."[11] Kı-

9. Bu ilkelerin dizgeli serimlemesi şu makalede bulunabilir: P. Bourdieu, "Eléments pour une théorie sociologique de la perception artistique" (Sanatsal algı üzerine sosyolojik bir kuram için temel kavramlar). *Revue internationale des Sciences sociales, cilt* XX (1968), no 4.

10. E. Panofsky, "Uber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", *Zeitschrift für Æsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. XVIII, 1925, s. 129 vd.

sacası, "varoluş deneyimimizden yola çıkarak nüfuz edebildiğimiz anlamların oluşturduğu ilk katmandan" veya başka bir deyişle "şeylerin anlamı ve anlatımların anlamı şeklinde iki alt gruba ayrılabilecek fenomenal anlamdan", bu kez adına "*gösterilenin* anlam alanı"[12] diyebileceğimiz ikinci katmana, "ancak edebi tarzda aktarılan bir bilgiden yola çıkılarak deşifre edilebilecek bir anlam katmanına" geçmek için, duyumsanabilir özelliklerin basitçe sıralanmasının ötesine geçip sanat eserinin bütünüyle üsluba ilişkin özgül niteliklerini (bunların "resimlenişini" veya "biçimlenişini") yakalayarak eserin gerçek anlamda bir "yorumunu" ortaya çıkaracak kavramlar olan "özgüllük niteleyici kavramlardan" ("resmedici kavramların" tam karşıtı) yararlanmamız gerekir.[13] "Yorumlama ilkesini kuran şey her zaman için (...) yorumu yapan öznenin tanıma yetisi ve tanıma mirasıdır, yani fenomenal olanın anlamı söz konusu olduğunda varoluş deneyimimiz, gösterilenin anlamı söz konusu olduğundaysa edebiyat bilgimizdir."[14] Fenomenalin anlamı ile gösterilenin anlamının deşifre edilmesini düzeltebilecek yalnızca iki şey vardır: Sırasıyla "üslup bilgisi" ve "tipler kuramı". Bu ikisinden yoksun olan kültürsüz özneler, sanat eserlerini fenomenal maddesellikleriyle kavramaya, yani bunları basit gündelik nesneler olarak görmeye mahkûmdur; özgül algılama kategorileri olmadığı için eserlere gündelik yaşamlarındaki nesneleri anlamlı bulmalarını sağlayan "şifre"den başkasını uygulayamamaları, temsilde gerçekçilik aramaya ve istemeye fazlasıyla eğilimli olmalarının da başlıca nedenidir.

Sanat eseri, diğer kültürel nesnelerde de olduğu üzere, ele alındığı yorumlama çerçevesine göre farklı düzeylerde anlamlar iletebildiği için, alt düzey anlamlar, bir başka deyişle en yüzeysel anlamlar,

11. E. Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos*, XXI, 1932, s. 103 vd. Tanışıklığın koşulu olan kültürel bilgiye az veya çok hâkim olmak, pek doğaldır ki, sanat nesnesine ve onu algılayan öznenin toplumsal-kültürel konumuna bağlıdır.

12. E. Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildeaden Kunst", *a.g.y.*

13. E. Panofsky, "Uber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", *a.g.y.*

14. "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildeaden Kunst", *a.g.y.*

bunları kuşatan ve değiştiren üst düzey anlamlar göz ardı edildikçe, kısmi ve güdük kalırlar, dolayısıyla yanlış olurlar. Eserlerin "anlatımsal" ve deyiş yerindeyse "fizyonomik" niteliklerinin "anlaşılması" estetik deneyimin alt düzey bir biçimidir, çünkü ikonoloji bilgisinin desteği, denetimi ve düzeltmesi olmadan uygun ve özgül bir şifreyle donanamaz. İç deneyim, örneğin eserin yan-anlamına duygusal karşılık verebilmek, sanatsal deneyimin anahtarlarından biri olarak kabul edilebilir elbette. Ancak eserin yol açtığı duyumsamanın veya duygunun değeri, eserin *anlatımlılığı* (*expressivité*) denebilecek şeyin algılanmasına indirgenmiş bir deneyimin (sanat eseri deneyiminin) bütününü oluşturup oluşturmadığına, uygun bir deneyimin bütünlüğüne dahil olup olmadığına bağlı olarak değişir.

Şu halde sosyolojik gözlem, kuramsal çözümlemelerin akıl yürütmeyle ayırt ettiği farklı düzeylerdeki algılama biçimlerinden bilfiil gerçeklemiş olanların keşfini sağlar. Mutfaktan *western*'e, oradan da dizisel müziğe, Batı'nın tüm kültürel varlığı, anlık gerçekleşen bir duyumdan başlayıp gelenekleri tanıyan ve türün kurallarını bilen bir yetkinlikle alınan keyfe kadar uzanan çeşitli kavrayışların konusu olabilir. Estetik zevkin arada birçok geçiş düzeyiyle ayrılan iki karşıt biçimi, iki uç biçimi –basit bir *aisthesis*'le (duyumsama ve duygulanımla) sınırlı estetik algıya eşlik eden haz ile uygun bir çözümleme gerektiren ama bunu yeter koşul yapmayan birikimli bir tadımdan alınan zevk– soyutlamayla ayırt edilebiliyorsa da en donanımsız olanların algısı, her zaman için duyumsama ve duygulanımın, yani saf ve yalın *aisthesis*'in ötesine geçmeye meyillidir: Bu özümseyici yorumlama, eldeki yorumlama çerçevelerinin, yani bilinen evreni anlamlandırarak anlaşılır kılan yorum çerçevelerinin yabancı ve bilinmeyen bir evrene uygulanması yoluyla tümleşik algıya birlik ve bütünlüğünü yeniden kazandıracak bir araç olarak ortaya çıkar. Dilbilimciler, hem nesnesine denk düşmeyen kategorilerin işletilmesinden hem de "kültürel sağırlık" adını verdikleri kavramla benzeştirilerek "kültürel körlük" olarak anılabilecek durumdan doğan hatalı bilgi veya hatalı değerlendirme gibi fenomenleri yakından tanımaktadırlar: N. S. Troubetzkoy'un gözlemine göre, "Rus şiirinde vezin, vurgulu uzun heceler ile vurgusuz kısa hecelerin dönüşümlü kullanılması üzerine inşa edilmiştir. Kelimelerin çeperleri dizenin herhangi bir yerinde bulunabilir; bu çeperlerin sü-

rekli böyle düzensiz öbekleniyor oluşu da dizelerin yapılarının canlanmasını ve çeşitlenmesini sağlar. Çekçede dize, her kelimenin başı gür bir sesle vurgulandığı için kelime çeperinin düzenli dağılımına dayanır: Diğer taraftan kısa ve uzun hecelerin düzensiz yayılmaları ve buna bağlı olarak serbestçe öbekleniyor oluşu dizeyi canlandırır. Rusça şiir dinleyen bir Çek, veznin niceliksel, şiirin bütününün ise tekdüze olduğu değerlendirmesini yapacaktır. İlk defa Çekçe şiir dinleyen bir Russa ipin ucunu kaçırır, şiirin nasıl bir vezni olduğunu söyleyemez."[15] Derin bir kültür gerektiren eserlerin dilini adeta yabancı bir dil gibi dinleyen kişiler, gündelik algılamalarını düzenleyen ve pratik yargılarını yönlendiren kimi dışsal kategoriler ve değerleri sanat eseriyle ilgili algı ve değerlendirmelerine aktarmaya mahkûmdurlar. Bir temsili tam bir estetik yönelimle kavrayamadıkları için, bir yüzün rengini renkler (arka plana yerleştirilmiş şapkanın, ceketin veya duvarın renkleri) arasındaki ilişki dizgesinin bir öğesi olarak anlamaz, tıpkı –Husserl gibi söyleyecek olursak– günlük hayatlarında yaptıkları üzere "doğrudan doğruya rengin ne anlama geldiği üstünde durarak" psikolojik veya fizyolojik bir anlam ararlar o yüzde. Bir tabloyu, renkler arasındaki karşıtlık ve tamamlayıcılık ilişkilerinin oluşturduğu bir dizge olarak kavramak, sadece sanat eserinin sanat eseri olarak kurulmasının, yani bir eseri yine aynı eserin nesnel yönelimiyle uyuşan (ve sanatçının yönelimine indirgenemez olan) bir yönelimle düşünmenin koşulu olan birincil algıdan kopuşu değil, aynı zamanda sözgelimi Turner'ın veya Bonnard'ın şu ya da bu tablosunda gelişkin bir modülasyonun kuralları uyarınca düzenlenmiş renkleri birbirinden ayıran ince farkları yakalamak için gerekli çözümleme çerçevesine sahip olunmasını da şart koşar.[16]

Şu halde estetik, kimi durumlar dışında, sınıf etiğinin (daha doğrusu, *ethos*'unun) bir boyutudur. Donanımsız seyirci, sunulan eserle-

15. N. S. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, Paris: Klincksieck, 1957, s. 56 ve 66-7.

16. Colin Thompson bir dizi deneyle gösterdi ki seyircilerin dikkati imgenin anlatısal veya anekdotik yönlerine yoğunlaştığı için, kendinde renkler ve kendi için renkler, açık bir yönergeyle işaret edildiğinde bile, (ortaöğretimin sonuna gelmiş bireylerce dahi) çok nadiren fark ediliyor (C. Thompson, *Response to Colour*, Research Center in Art Education, 1965).

ri "tatmak", yani "farkların ayırdına varmak ve beğenmek"[17] ve tabii eserlere niçin değer atfedildiğini kendisine açıklamak için, çalışmanın nicelik ve niteliğinden dem vuracak, estetik hayranlığın yerini ahlaki bir saygı alacaktır. "Buradaki şeylerin değerini görmeli, yüzyıllar öncesinin çalışması sonuçta... Bunlar böyle korunduğuna göre, yüzyıllar önce yapılan çalışma görülsün diyedir, yani bunlar boş yere yapılmış değil." "Çok zor iş bunu yapmak, çok beğendim." "Tabloyu değerlendirmek için tarih olarak ne yazıldığına bakarım; çok eskiyse, o devirde nasıl da güzel yapmışlar diye şaşırırım." Sergilenen şeylerin yaşı, bunlara geri dönülmez bir hayranlık beslenmesi için en sağlam, en sarsılmaz nedendir hiç kuşkusuz. "Çok güzel... Çok eski. Belki yeni şeylerden de müzelerde olmalı ama o zaman onlar da gerçek müze olmaz ki. Buradakiler hakikaten çok eski." Sırf korunmuş olmaları bile eski şeylerin değerini kanıtlamıyor mu, korunan şeylerin eskiliği de korunmalarını yeterince haklılaştırmıyor mu? Burada söylemin tek işlevi şu: Telaffuz eden kişiye, bir esere nedenini bilmeden koşulsuz olarak bağlanmasının nedenlerini sunmak. Eserler ve bunların sergilenişi hakkında görüş bildiren en az donanımlı kitlenin, tüm benliğiyle kafa sallaması, aslında el pençe divan durdukları kadar şaşkın da olduklarını gösteren bu durum, anlamlı değil midir? "Çok iyi. Bundan daha iyi sergilenemezdi zaten." "Bence her şey mükemmel." Kitle ne kadar az donanımlıysa, adeta müzenin sunduğu şeyi takdir edebildiklerini ifade etmek istermişçesine giriş ücretlerinin ucuz olduğunu belirtenlerin sayısı o kadar fazla oluyor [Ek 3, Tablo 3].

Düzenleyici ilkelerden böylesine uzak bir algı, bilgi birikiminin harcına katılan düzenli anlamları nasıl kavrayacak? "Hatırlamak ayrı bir dert. Picasso'yu anlamadım, öbürlerinin adları neydi bilemiyorum" (esnaf, Lens). "İsa'nın olduğu bütün resimleri seviyorum" (işçi, Lille). Halk sınıflarından ziyaretçilerin üçte ikisi, ziyaretin sonunda, hoşlarına giden bir resmin veya bir ressamın ismini zikredemiyor, önceki bir ziyarette belleyip o günkü ziyaretlerinde kullanabilecekleri bilgileri de yok: Anlaşılan o ki, çoğunlukla rastlantı sonucu gerçekleşen tek bir müze ziyareti, kişileri yeniden müze gez-

17. Bkz. E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, çev. M. Foucault, Paris: Vrin, 1964, s. 100.

meye yönlendirmiyor veya buna hazırlamıyor. Bütünüyle müzenin sunacağı katkıya bağımlılar ve ziyaretçi kitlesinin –doğal olarak– donanımlı olmasını gerektiren müzede önce bir şaşkınlık geçiriyorlar: %77'si bir rehberin veya bir arkadaşlarının yardımıyla gezmiş olmayı (Ek 2, Tablo 2) tercih ediyor, %67'si ziyaret güzergâhının oklarla belirtilmiş olmasını ve %89'uysa eserlere tanıtma yazılarının iliştirilmiş olmasını temenni ediyordu. Görüş belirtenlerin yarıdan fazlasının beklentisi şuydu: "İlgi duyacak olanın işi zor. Sadece resimleri ve yanlarında tarihleri görüyorsun. Ne nedir ayırt edebilmek için bir kitapçığı olmalı. Yoksa hepsi aynı" (işçi, Lille). "Biz faniler için kimi karanlık noktaları açıklayacak bir kitapçıkla gezmeyi yeğlerim doğrusu" (memur, Pau).

Halk sınıfları, müze ziyaretini kolaylaştıracağı düşünülebilecek herhangi bir uyarının eksikliğini, bilgisi az olanları dışlayan gizemli bir iradenin yansıması veya –daha donanımlı sınıfların her zaman daha bir istekle dile getirdiği üzere– örneğin katalog satışlarının artmasına yönelik ticari bir kaygı olarak görüyorlar. Aslında yön okları, tanıtım ibareleri, kitapçıklar, rehberler okul eğitiminin açığını kapayamaz; ama sadece bu maddi varlıkları bile cahil olma hakkının, kişilerin bütün cahillikleriyle orada bulunma hakkının, cahillerin de orada bulunmaya hakları olduğunun işareti gibidir; asıl katkıları ziyaretçideki eserin ulaşılmazlığı ve yetersizlik duygusunun hafiflemesi olacaktır ve bunu da Versay Şatosu'nda kulağımıza çalınan şu yorum gayet iyi dile getirmektedir: "Nasıl ki bu şato vaktiyle halk için yapılmamış, şimdi de değişen bir şey yok..."

Halk sınıflarından ziyaretçilerin her davranışı, müzenin insanda uyandırdığı "kutsallaştırma amaçlı uzaklaştırma" etkisinin kanıtıdır. Gervaise ve Coupeau'nun Louvre salonlarındaki düğün alayını anlatırken Zola'nın betimlediği de işte bir bayram gününün coşkusuyla veya yağmurlu bir pazar gününün sıkıntılı boşluğuyla savrulup geldikleri koridorlarda gezerken müdavimlerin olumsuz yargılarıyla, ressam çıraklarının gülüşmeleriyle veya görevlilerin ihtarlarıyla karşılaşmaya mahkûm olan kazara gelmiş ziyaretçilerin yüzündeki saygıyla karışık şaşkınlık ifadesidir: "Merdivenlerin o kaskatı çıplaklığı bir ciddiyet kazandırdı onlara. Sahanlıkta sanki onları bekliyormuş gibi duran, üzerine bir de kırmızı yeleğini geçirdiği sırma işlemeli giysisiyle çakı gibi bir görevli bu duygularını daha da pekiştirdi. Fransa galerisine o en sessiz adımlarla girmeleri görülmeye değerdi doğrusu."

Geleneksel müzenin nesnel anlamını ortaya koymak için, Lille Müzesi' ndeki ziyaretçilerin Danimarka sergisinden müzenin salonlarına geçişteki tutum değişikliğinden daha iyi bir gösterge yoktur: "Danimarka sergi salonuna epeyce yaşlı bir çift girdi; kadının önden kuşaklı mantosu biraz yıpranmıştı, ayaklarında ucuzundan yarım çizme vardı; adam ise topuklarıyla dövdüğü upuzun pardösüsü içinde hâlâ titriyordu; görmek istedikleri şeyi parmaklarıyla birbirlerine işaret edip yüksek sesle konuşarak rasgele dolaşıyorlardı. Bazı sergi tablalarının önünden, hiç duraksamadan geçip gidiyorlardı. Böyle dolanırken rastlantıyla müzenin seramik salonuna daldılar. Baştan başa gezerken her camekânı birbiri ardına titizlikle incelediler; adamın elleri cebindeydi artık, seslerini alçaltmışlardı, halbuki orada o ikisinden başka kimse yoktu." Müzenin iki kısmının havası birbirinden çok farklıydı. "Burada belli bir düzende ve sükûnet içinde ağır ağır ilerleniyor duvar boyunca; diğer tarafta ise öğleden sonra kalabalığında gürültülü konuşmalardan biraz kafa şişiyor, yerinden kımıldatılan eşyalar döşemeyi gıcırdatıyor, ana-babaları ısrarla uslu dur derken çocuklar koşturuyor. Bu arada gerçekten çok fazla çocuk vardı, görevli şaşkınlığını gizleyemedi: 'Amma çok geniş aile varmış be!' Ziyaretçiler her şeye dokunuyor, koltukları deniyorlar, divanların şiltesini kaldırıyorlar, eğilip masaların altına bakıyorlar. Ahşaba veya metale parmakla tıklatıp malzemesine bakıyorlar, çatal-bıçakların ağırlığını yokluyorlar. Gümüş çatal-bıçak takımının üzerine eğilmiş bir çift, kadın şöyle diyor kocasına: 'Bak, çatal-bıçak takımını yenilemem gerekseydi, bunlardan alırdım.' Çatalı bıçağı alıp hayali bir tabakta bir şeyleri keser gibi yapıp çatalı ağzına götürüyor." Ziyaretçilerin davranışları birbirinden o derece farklı ki, ilk anda ayaküstü sosyolojiye (*sociologie spontanée*) saplanan gözlemcinin aslında istatistiksel çözümleme tarafından yalanlanan bir yorumla ziyaretçi kitlesinin mesleki dağılımına bağlayacağı ayrımlar öncelikle müzenin ve serginin toplumsal anlamıyla ilişkilidir, kaldı ki söz konusu serginin müzeye istisnai olarak kattığı hava tam da bir mağaza –evet, yoksulun müzesi budur– havasıdır, bu hava da geleneksel müzenin yol yordam bilen ziyaretçilerinde elbette belli bir hoşnutsuzluk uyandıracaktır. Ziyaretçilerin tavır değişikliği, kutsal olmayan evren ile kutsal olan arasına bir çizgi çeken şu karşıtlıklarla özetlenebilir: Dokunulabilir – dokunulmaz; gürültü – düşünceli sessizlik; çarçabuk ve rasgele dolaşma – yavaş ve düzenli gezinme; satıştaki eserlere alıcı gözüyle bakma – 'paha biçilemez' eserlere yönelik saf beğeni."

Donanımsız ziyaretçiler, müzenin temsil ettiği sınav karşısında, yetersizliklerinin ortaya çıkacağı kaygısıyla kitapçığa veya rehbere (müzenin böyle bir hizmeti varsa) başvurmaya pek rağbet etmiyorlar. "Buraya ilk kez gelen biri, bana kalırsa, kendini biraz kaybolmuş hisseder... Tabii oklar baştan yardımcı oluyor; insan çok soru sor-

maktan zaten hoşlanmaz" (gündelikçi, Lille). Uygun tavrı bilemediklerinden ve en önemlisi de görgüsüzlük edip kendilerini ele verme kaygısı taşıdıklarından dolayı, etiketleri (varsa tabii) olabildiğince gizli saklı okumakla yetiniyorlar. Kısacası, "yanlış yerdeyim" duygusu taşıyıp bazı çiğliklerle göze batmamak için her adımlarına dikkat ediyorlar. "Bilen birine denk geliriz diye korkuyor insan (...). Bunları önceden hatmetmek için işin bu olacak, uzmanı olacaksın. Yani benim gibi biri buraya kimseye görünmeden gelip kimseye görünmeden gider" (işçi, Lille). Çiftçilerin ve işçilerin açıklayıcı etiketlerden çok yön oklarını yeğlemelerinin nedeni, belki temel kültürün eksikliğine bağlı olarak aydınlatıcı bilgilere acil bir gereksinim duymamalarıdır veya belki de müze mekânının yol açtığı kaybolmuşluk (kimi zaman sözcüğün gerçekten düz-anlamıyla) duygusunu böyle dile getiriyorlardır: Layıkıyla, fark edilmeden geçip gidebilme kaygısına ilk elde hiç kuşkusuz, bu "adım adım" yönlendirme cevap vermektedir. "Yön okları mutlaka gerekli; ilk gelişimizde, sis içinde kalmış gibiyiz" (işçi, Lille). "En çok da yön okları eksik! Yani nereye girileceğini bilmek için... Öyle bir an oluyor ki, bütün odaları görüyorsun, hangisine girilecek bilemiyorsun" (işçi, Lille). Halk sınıflarının müzeye aileden birileriyle veya arkadaşlarla gelmeyi yeğlemesinin ardında, hiç kuşkusuz topluluğu tedirginliklerinden kurtulmanın bir çaresi olarak görmeleri yatıyor. Müzeyi tek başına gezme arzusu ise toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça belirgin bir artışla dile getiriliyor (Fransa'da çiftçiler ve işçiler %16, orta sınıftan bireylerde %30, üst sınıflarda %40; bkz. Ek 2, Tablo 1).

Müzeyi tek başına gezmeyi yeğlediğini söyleyenlerin oranı, bütün ülkelerde eğitim düzeyi veya toplumsal hiyerarşideki konum yükseldikçe artıyor: Yunanistan'da halk sınıflarında %17, üst sınıflarda %20 (orta sınıflardaki oran %13); Polonya'da halk sınıfları için %28, orta ve üst sınıflarda sırasıyla %42 ve %44; Hollanda'da yine sırasıyla %33, %51 ve %59. Ülkeler arasında oluşan hiyerarşi de müzeyi tek başına gezmeyi isteyenlerin oranının ulusal kültürel sermayenin büyüklüğüne bağlı olduğunu gösteriyor [Ek 5, Tablo 5].

Kültürlü sınıflardan bireyler, okul tarzı yardımlardan nefret edip bilgili bir arkadaşı rehbere ve rehberi de inceden inceye dalga geçilen kitapçığa yeğlerken, halk sınıflarından ziyaretçiler, sevk ve ida-

renin apaçık okul gezisi görünümünden dehşete kapılmıyor: "Açıklamalar konusu şöyle, ne kadar olursa o kadar iyi... Her şey için bir izahat almak her zaman iyidir (...) En önemlisi kitapçık, hem yol gösteriyor hem bilgi veriyor" (işçi, Lille) "Tek başıma olmayı istemem, bilen biri olsun yanımda. Yoksa geçip gidiyorsun, bir şey görmüyorsun" (işçi, Lille). Bilinmesi gerekenlere dair boşlukları nasıl kapatacaklarını açıkça tanımlayamadıklarından, ulaşılmaz olan eseri yakın edebilecek ermişlerden şefaat istiyorlar. Konudan anlayan bir arkadaş yerine rehberi tercih eden ziyaretçilerin oranı Fransa'da halk sınıfları için %57,5, orta sınıflar için %36,5 ve üst sınıflar için %29 [Ek 2, Tablo 2].[18] "Rehberler sayesinde bilgin oluyor... Rehberlerin hepsi okulda hoca neredeyse, her şeyi su gibi biliyorlar, eğitimciler yani, çok yararlı." Öyle görünüyor ki, halk sınıflarının okul eğitimine karşı tiksintisinden bahsedenler, gerçekte kültür ve okul konusundaki tutumlarını, popülist ideolojinin ayırt edici özelliği olan sınıfsal kavim-merkezcilikten hareketle halk sınıflarına yansıtmaktadırlar.[19] Buradaki sorun, bütün o aydınlatıcı açıklamaların "görmeyenlere" bir "göz" kazandırıp kazandırmayacağı veya açıklamaların ciddiyetle okunup okunmayacağı değildir. Okunmamaları veya, tahmin edileceği üzere, sadece bunlara en az gereksinim duyanlar tarafından okunmaları, simgesel işlevlerini yerine getirmelerine engel olmaz.

Meşru kültürün kutsal evrenine duydukları saygının adeta altında ezilen donanımsız kitlenin yakasını kurtaramadığı şu yoğun liya-

18. Polonya'da rehber isteyen ziyaretçilerin oranı halk sınıflarında %31, orta sınıflarda %26 ve üst sınıflarda %14 olarak ortaya çıkarken, müzeyi bilgili bir tanıdıkla gezmeyi yeğleyecek olanların oranı yine aynı sınıflar için sırasıyla %23, %29 ve %35,5. Yunanistan'da ziyaretini rehber eşliğinde yapmak isteyenlerin oranı halk sınıflarında %33, orta sınıflarda %27 ve üst sınıflarda %31, bir tanıdığından yardım alacakların oranı ise yine aynı sınıflar için sırasıyla %17, %40 ve %46. Kültürel sermayesi en yüksek ülke olan Hollanda'da ise bütün sınıflar bilgili bir arkadaşı rehbere yeğ tutuyor ve aradaki fark eğitim düzeyiyle birlikte açılıyor (Halk sınıfları için 1'e 1.3, orta sınıflar için 1'e 6 ve üst sınıflar için 1'e 5) [Ek 5, Tablo 5].

19. Charpentrau ve Kaës şöyle yazıyor: "Ortalama halk kitlesinde 'öğrenim' görme isteği zerre kadar yoktur. Doğru veya yanlış, okulu anımsatacak her şeye kuşkuyla yaklaşırlar çünkü yetişkin muamelesi görmek isterler" (*La culture populaire en France*, Paris: Les Editions Ouvrières, 1962, s. 122).

katsizlik (veya yetersizlik) duygusunun ziyaretçileri müzeden uzak tutmaya fazlasıyla katkıda bulunduğunu düşünmek elbette yersiz değildir. Müzeyi kutsallaştıran ziyaretçilerin oranı toplumsal konum yükseldikçe keskin bir inişe geçerken (müzeye kilise imgesini yakıştıranların oranı halk sınıflarında %79, orta sınıflarda %49 ve üst sınıflarda %35), şapelin samimiyetini kilisenin kalabalığına yeğlediğinden müzenin daha tenha olmasını arzulayanların oranının, bu kez tam tersine, toplumsal konum yükseldikçe artması (halk sınıflarında %39, orta sınıflarda %67 ve üst sınıflarda %70) manidar değil midir [Ek 4, Tablo 7 ve 8]?

Eserleri daha ulaşılır kılma çabalarının özellikle de kültürlü sınıflardan bireyler tarafından düşmanca karşılanması yine aynı şekilde manidar değil midir? Görünürdeki paradoks şu: Kitapçık veya katalog türünden kişisel kullanıma yönelik yardımcı gereçlerden en iyi yararlanan sınıflar (çünkü bu araçlar hakkında bilgi sahip olabilmek ve bunları kullanabilmek de bir kültür işidir) kurumsal ve ortak yardım araçlarını sıklıkla reddediyorlar: "Müze ziyaretinin mutlaka belli bir doğrultuda gerçekleşmesini istemek gereksiz bana kalırsa. Ben şahsen özgür olmayı, esinlenirken ve seçim yaparken tek başıma olmayı seviyorum. Çok ileri gitmek istemiyorum, fakat müze ziyaretini yolculuğa benzetebilirim – ama Montaigne tarzı bir yolculuğa: Kendini havaya ve rüzgâra bırakarak, sapalara girerek, o anın tadını çıkararak, acelesiz, kılavuzsuz, geçmişi hayal ederek..." (Louviers). "Louvre'un şu eski Kare Salonu'nu özlemle hatırlıyorum, keşfedilecek ne çok şey vardı... Şimdilerde bizi bu keşfin hazzından mahrum bırakıyorlar, tabloları bölümlere ayırmışlar, bunu dayatıyorlar. Bölüm bölüm görmek zorundasın. Bu ziyaret artık bir şenlik değil de ilkokula gitmek gibi. Her şeyi gör, her şeyi anla, her şeyi bil, eğitimin bu kutsal üçlemesiyle birlikte tadı tuzu kalmadı" (Lille).

Farklı ulusların eğitsel gereçler konusundaki tavrı, bir kez daha, kültürel sermayenin büyüklüğüne göre dizilen ülkeler arasındaki hiyerarşiye işaret ediyor: Bir ülkedeki farklı toplumsal sınıfların tutumunda saptanan ayrımların nedenlerinin ortaya konması için başvurulan açıklama, farklı ülkeler arasındaki ayrımlara da uygunluk gösteriyor. Nitekim Hollandalı ziyaretçiler yön okları ve bilgi etiketlerine Fransızlardan çok daha belirgin bir düşmanlık gösteriyorlar. Müze ziyaretlerinin okul eğitimine daha fazla bağlı ol-

duğu Polonya ise, Fransa ile Yunanistan arasında bir yerde duruyor; bir istisna olarak Polonyalı öğrenci ve öğretmenlerin, her türlü yardım hakkında, Fransız öğrenci ve öğretmenlere göre çok daha gönülsüz bir tutum takınmalarının nedeni, bu disiplin araçlarının onlar için nasıl bir ceremesi olabileceğini daha iyi tartabilmeleri olabilir. Yeterlilik düzeyi genellikle düşük olan Yunanlı ziyaretçilerse özellikle arkeolojik buluntuların sergilendiği müzelerde bilgilendirilmeye yoğun bir gereksinim duyuyorlar [Ek 5, Şema 6].

"Doğal yetenek" ve "yeni bir göz" ideolojisinin hem kültür düzeyi yüksek ziyaretçilerin çoğunluğunda hem de azımsanmayacak sayıdaki koleksiyon yöneticisi arasında yaygın olması, üstelik bilimsel sanat eseri çözümlemesinde uzmanlaşmış profesyonellerin, konunun acemilerine, yanlarında taşıdıkları ve kendilerinin kültürünü oluşturan donanımlı algı programının bir eşdeğerlisini veya dengini vermekten genellikle tiksinmesi şaşırtıcı değil mi?[20] Eserle tanışmayı tanrının keremine nail olma fırsatına çeviren keramet (*charisma*) ideolojisi, ayrıcalıklı olanlara, eseri algılamanın zorunlu olarak birikim gerektirdiğini, birikimin de edinildiğini unutturup kültürel ayrıcalıklarının en "tartışılmaz" gerekçesini temin etse de, halk sınıfları sanat sevdasının ilk görüşte aşktan değil uzun süre içli dışlı olmaktan doğduğunu bilecek konumdadır: "İlk bakışta ölümüne sevmek diye bir şey var elbette, ama bunun için önce okumak gerek, özellikle de çağdaş resim için..." (işçi, Lille).

Algı eğer tip bilgilerini –ne kadar bulanık olursa olsun– kuşanabilmişse, sergilenen eserler karşısındaki şaşkınlık gerilemeye başlar; estetik yetkinliğin ilk derecesini tanımlamamız gerekirse, farklılıkları adlandırmaya ve adlandırarak kurmaya olanak tanıyan söz cephaneliğine –yani, tür kategorileri olarak işlev görebilen ünlü res-

20. Heinrich Wölfflin'in figüratif sanatlardaki üslup üzerine genel kuramlarını konu edinen "Das Problem des Stil in der bildenden Kunst" (*Zeitchrift für Æsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, X, 1915) başlıklı makalede, Erwin Panofsky, Wöfflin'in kullandığı "görmek", "göz", "optik" gibi kurucu kavramların bulanık olduğunu, çoğunlukla iki farklı anlamda kullanıldığını ortaya koymaktadır, oysa bu kavramların "yöntemsel bir araştırmanın mantığında doğaldır ki açık seçik ayırt edilmesi gerekirdi". Dar anlamıyla göz, görme organıdır ve bu özelliğiyle "üslubun kuruluşunda hiçbir rolü yoktur". Mecazi anlamıyla göz (veya "optik tutum"), şurası kesin ki, "optik verilerkarşısında psikolojik bir tutum"dan başka bir şey değildir, çünkü "gözün dünyayla ilişkisi" aslında "gözün dünyasıyla iç dünyanın ilişkisi"nden ibarettir.

samların adlarına (Da Vinci, Picasso, Van Gogh)– vâkıf olmaktır diyebiliriz, çünkü gerçekçilikten esinlenmeyen her resmin (veya her sanat nesnesinin) karşısında "Bu Picasso tarzı" veya Floransalı ressamın tarzını uzaktan yakından çağrıştıran her eserin önünde "Da Vinci'yi andırıyor" denebilir; keza "izlenimciler" (tanımı –tıpkı Jeu de Paume müzesinin benimsediği tanımda olduğu üzere– Gauguin, Cézanne ve Degas'yı da kapsar genellikle) veya "Hollandalılar" veya "Rönesans" gibi daha geniş kategorilerin adlarına. Son derece kaba bir gösterge olarak almak üzere, resim tercihlerinin neler olduğu sorulduğunda yanıt olarak bir veya birden çok ekolü sayanların sayısı kültürel düzey yükseldikçe belirgin bir artış gösteriyor (ilkokul mezunları için %5, ortaokul mezunları için %13, bakaloryası olanlar için %25, lisans mezunları için %27, lisansüstü mezunları için %37). Diğer taraftan, halk sınıflarından ziyaretçilerin %55'i tek bir ressam adı bile veremiyor, verebilenlerdeyse neredeyse hep aynı isimler var – okul geleneği ve tarih kitapları ile ansiklopedilerde yer verilen röprodüksiyonların takdis ettikleri: Leonardo da Vinci veya Rembrandt.

Ekol adı sayan ziyaretçilerin oranı, her ülkede, öğrenim seviyesine bağlı olarak yükseliyor. Polonya'da oran hep düşük; orta sınıflarda %2, üst sınıflarda %5. Diğer taraftan sadece çok ünlü ressamların adını sayanların oranıysa halk sınıflarında %39, orta sınıflarda %24 ve üst sınıflardaysa %15.5. Yunanistan'da ilkokul eğitimi düzeyinin üstüne çıkmamış olanlarda resim ekolü sayabilen yok, teknik meslek eğitimi almış olanlarda bu oran %6, bakalorya düzeyinde olanlarda %24 ve üniversite düzeyinde %19. Hollandalı ziyaretçiler açısından da aynı hiyerarşi geçerli olmakla birlikte ekol adı söyleyebilme oranı toplamda daha yüksek; bunun nedeni kolaylıkla anlaşılabilir, hem lise ve üstü eğitim hiç kuşkusuz diğer ülkelere göre daha yaygın hem de resim koleksiyonlarının zenginliği ve çeşitliliği, Hollanda müzelerine –en azından resim konusunda– Polonya ve Yunanistan'daki sanat müzelerinin çok ötesinde bir arz olanağı sağlıyor. En az bir resim ekolünün adını verenlerin ülkedeki oranı, ilkokul mezunu olanlarda %14, teknik meslek düzeyindekilerde %25, bakaloryası olanlarda %66 ve üniversite düzeyindekilerde %43 [Ek 5, Tablo 7]. Fransa'daki oranlar biraz daha geriden gelmekle birlikte, çiftçilerin %22'sinin müzede olmayan bir ressamın adını verebildiği gözlemlendi. Bu oran işçilerde %39, esnaf ve zanaatkârlarda %54, memur ve orta kademe yöneticilerde %63, üst düzey yöneticilerde %70, ilkokul öğretmenlerinde %77, lise ve üniversite öğretmenleri, sanat uzmanları ve üniversite öğrencilerinde %78.

Aynı şekilde, halk sınıflarından ziyaretçiler, daha kolay kavradıklarından olsa gerek, mobilyalar veya seramikler, folklorik veya tarihsel nesneler başta olmak üzere "ikincil önemde" eserlerle daha çok ilgileniyorlar. Bunların kullanımına yabancı olmadıklarından karşılaştırmasını yapabilecekleri öğelere ve değerlendirme (tam anlamıyla "takdir") ölçütlerine sahipler, üstelik bu tür nesnelerin anlaşılması için gerekli olan kültür –adıyla söylenecek olursa, tarihsel kültür– üst sınıflardan bireylerin en soylu sanat eserlerine (resim ve heykel) gösterdiği ilgiden daha yaygındır [Ek2, Tablo 14 ve 15].[21] Yine aynı şekilde müzede görmeye geldikleri eserleri önceden tanıyanların oranı toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça keskin biçimde artmakta (halk sınıflarında %13, orta sınıflarda %25,5, üst sınıflarda %54,5), ziyaretçilerin bir bölümünün (halk sınıflarında %26, orta sınıflarda %45 ve üst sınıflarda %26) eserler hakkındaki ön bilgileriyse çeşitli mecralarda yapılmış röprodüksiyonlara dayanmaktadır [Ek 4, Tablo 4]. Kısacası, ayrımların algılanmasının ve anımsananların (özel isimler, tarihsel, teknik veya estetik kavramların) yerli yerine oturmasının koşulu olan tür bilgisi kültürlü sınıflara gidildikçe yoğunlaşmakta ve özgüllüğü artmaktadır.

En tanınmış ve eğitim sistemi tarafından en çok yüceltilen ressamlar çoğunlukla en az eğitimli kesim tarafından yeğlendiği halde, okul eğitiminde kendilerine yer bulma olasılığı çok düşük olan modern ressamların adlarının sadece büyük kentlerde yaşayan, kültür düzeyi yüksek ziyaretçi kesimi tarafından zikredilmesinde [Ek 2, Tablo 20] yukarıdaki önermeleri çürütecek bir kanıtın tam aksini görmek gerekir. "Kişisel" sıfatıyla nitelenen beğeni yargılarına erişmek

21. En göz kamaştırıcı sanat eserlerini (resim ve heykelleri) görmeye geldiğini belirtenlerin oranı, ülkelerin hepsinde, öğrenim düzeyiyle birlikte artış gösterirken, folklorik ve tarihsel nesneleri görmeye gelenlerin oranı tam tersine azalmaktadır. Hollanda'da resim ve heykel düşkünlerinin oranı halk sınıfları içinde %59, orta sınıflar içinde %71 ve üst sınıflar içinde %76. Buna karşılık folklorik ve tarihsel nesnelerle ilgilenenlerin oranı sırasıyla %19, %12 ve %9. Polonya'da da resim ve heykel cevabı verenlerin oranı yine sırasıyla %36, %57 ve %71. Heykel görmeye gelen ziyaretçilerin oranı, Yunanistan'da, orta sınıflar için %12 ve üst sınıflar için %19 düzeyindeyken, yine aynı sınıflarda folklorik nesnelerle ilgilenenlerin oranı sırasıyla %48 ve %39'dur. Şu halde burada da farklı ülkelerin kültürel sermayeleri ile bu ülkelerdeki kitlelerin tutumları arasında bir bağ gözlemlenmektedir [Ek 5, Tablo 8].

de yine alınan eğitimin etkilerinden biridir: Eğitimin kıskacından kurtulma özgürlüğü, eğitim sisteminin verdiği kültür karşısında serbest bir tutum takınacak kadar bu kültürü özümsemiş olanlarındır ancak: okul kültürü egemen sınıfların değerlerine o kadar nüfuz etmiştir ki okul pratiklerini gözden düşürme işini yine bu sınıflar üstlenir. Kurallaşmış, birörnekleşmiş ve Max Weber'in deyişiyle "kalıplaşmış" kültür ile okul söyleminden bağımsızlaşmış sahici kültür arasındaki karşıtlık sadece çok küçük bir kültürlü azınlık için anlamlıdır, çünkü bireyin okul kültürüne tamamen hâkim olması, burjuva sınıfının ve onun eğitiminin "değerlerin mihenktaşı" olarak gördüğü özgür kültüre –özgür, yani okuldaki köklerinden kurtulmuş– ulaşmak için okul kültürünün aşılmasının koşuludur.

Fransa'da bakalorya düzeyinin altındaki ziyaretçilerin seçimlerinin neredeyse tamamı, en ünlü (Van Gogh ve Renoir gibi filmlere konu olanlar veya Picasso ve Buffet gibi [kitabın yazıldığı dönemde] hayatta olanlar) veya okul geleneğinde (Da Vinci, Rembrant veya Michelangelo) ve rehber kitaplarda (Le Nain, David, La Tour, Greuze veya Raffaello) en çok benimsenen ressamlarda toplanıyor; bakaloryası olanlar günün çağrısına daha az kapılıyorlar (Van Gogh birinci sıradan ikiye, Picasso üçten altıya, Buffet de beşten altıya iniyor) ve "okul eğitiminin" öğrettiği ressamların adlarını daha az verip Gauguin, Braque, Cézanne, Dufy, Fra Angelico, El Greco ve Velasquez adlarını öne çıkarıyorlar. Eğitim düzeyi bakaloryanın üstünde olan ziyaretçiler kesinlikle daha geniş bir yelpazeye sahipler (en çok belirttikleri yirmi ressamın, adı geçen ressamların toplam sayısına oranının %44 olması da bu oranı orta sınıflardaki %56'lık ve halk sınıflarındaki %65'lik oranlarıyla karşılaştırdığımızda yine bu geniş yelpazeye tanıklık etmektedir). Üstelik bunların takdir listesi hem kapsamındaki adların özgünlüğüyle (Botticelli, Klee, Poussin, Vermeer, Bosch, Tiziano) hem de seçim sıralamasıyla öne çıkıyor (Van Gogh altıncı, Da Vinci sekizinci ve Raffaello on beşinci sıraya geriliyor): Kuşkusuz en önemlisi de adı pek sık geçmeyen izlenimciler ile bütün listelerde ortak olarak yer alan büyük klasik ressamlar (Da Vinci, Rembrandt, Delacroix, vb.) yanında Klee (7) ve Braque (8) gibi modern adların ve Poussin (8), Vermeer (8), Velasquez (8) veya Tiziano (15) gibi daha az tanınan klasik ressamların da üst sıralarda bulunmasıdır [Ek 2, Tablo 21].

Toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça özgün isimlerin artmasına rağmen, Avrupalı ziyaretçilerin kimi ulusal vurgular dışında hemfikir oldukları tanınmışlar hiyerarşisinde önceki kuşağın klasik isimleri ve devrim yaratan isimler (Van Gogh, Rembrandt, Picasso, Goya, Cézanne, Renoir ve Da Vinci) hemen hemen aynı oranda yer alıyor. Her ülkedeki ziyaretçi kitlesinin ilk

sıralara ulusal ressamlarını yerleştirmeye eğilimli olması, eğitim geleneklerinin (özellikle de tarih ders kitaplarının) ulusal değerleri güçlendirme isteğiyle olduğu kadar ulusal koleksiyonların içeriğiyle de açıklanabilir. Polonyalılar, seçimlerini ağırlıklı olarak (yirmi isimden on ikisi) ulusal tarihleriyle yakından ilişkili eserleri bulunan ressamlardan yana kullanırken, ilk sıraya El Greco'yu koyan Yunanlıların ise ulusal ressamlarını Polonyalılar ölçüsünde dile getirmemelerinin nedeni, hiç kuşkusuz, Yunanistan'daki okul eğitiminde modern çağ Yunan resmine, Polonya'da Polonyalı modern ressamlara verilen önem ve anlamın verilmemesidir. Sanat tarihine son derece kısıtlı yer veren eğitim sistemi Yunanlıların beğeni ve seçimlerinde doğrudan belirleyici olmadığından, yabancı ressamlara daha fazla yer ayırıyorlar. İsmi en çok zikredilen yirmi ressam, Yunanistan'da verilen isimlerin %94,1'ine denk düşerken bu oranın Polonya'da %81,1, Hollanda'da %60,9 ve Fransa'da %50,8 olması ve buna ek olarak ismi en çok geçen iki ressamın Yunanistan ve Polonya'daki cevapların neredeyse yarısında (%54,2 ve %46,3), Hollanda ve Fransa'dakilerin de sırasıyla %37,3 ve %16,3'ünde bulunması şunu gösteriyor ki, ziyaretçilerin tanıdığı (ve sevdiği) ressamların sayısı ulusal kültürel sermayenin büyüklüğüne bağlı olarak artıyor. Fransız ve Hollandalı ziyaretçiler arasındaki farklar bir ölçüde iki ülkedeki sanat koleksiyonlarının içeriğiyle açıklanabilir. Diğer taraftan Klee (Fransa'da özellikle de üst sınıfların seçimlerinde ortaya çıkmaktadır), Mondrian ve Kandinski gibi ressam isimlerinin Hollandalı ziyaretçilerin bütününde ağırlıklı olarak geçmesi de kayda değer bir durum [Ek 5, Tablo 11]. Ulusal ve özellikle de bölgesel geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan İtalyanlar, Botticelli ve Da Vinci gibi en tanınmış isimlerin yanı başında üst sıralarda kendi bölgesel değerlerini sayarlarken, Rembrandt, Goya ve izlenimciler sadece Milano'nun kültürlü kesiminin seçimlerinde karşımıza çıkıyor.

Kültür düzeyi en yüksek ziyaretçiler seçimlerini, alışkanlık ve sahte bir aşinalık dolayısıyla gözden düşmüş eskiler yerine, çoğunlukla bir önceki kuşağın devrim yaratan ressamları veya çağdaş yaratıcıların en yenilikçileri arasından yaparak özgür kültürün bir parçası olduklarını hissediyorlar.

Üniversite öğrencilerinin resim sanatı konusundaki görüşleri ve pratikleri üzerine önceden yapılmış bir soruşturma gösterdi ki, Fransız öğrencileri, özgünlüğe olan düşkünlüklerine rağmen, önlerine sıralanan isimler arasından en kökleşmiş olanları yeğliyorlar – hem de ezici bir çoğunlukla. Yerleşik değerlere bu bağlılık, genel resim tarihi –Da Vinci, Poussin, Chardin, Léger ve Dali gibi isimler başta geliyor– açısından olduğu kadar izlenimcilik sonrası Fransız resminde de gözlemlenebiliyor. Bununla birlikte, ziyaretçilerde konformizm eğilimi ne kadar yüksekse toplumsal ve kültürel hi-

yerarşideki yerleri o kadar altta bulunuyor; herkesin bildiği en tanınmış klasik ressamların isimleri çoğunlukla köylü ve işçi çocukları tarafından sayılıyor. Daha incelikli bir çözümlemeyle başka seçim kümeleri de saptanabiliyor. Sınıf kökenleri ne olursa olsun bütün ziyaretçiler tarafından yeğlenenler şunlar: Van Gogh, Gauguin, Monet, Buffet; toplumsal konum yükseldikçe daha çok yeğlenenler: Degas, Sisley, Modigliani; halk sınıflarından öğrencilerin en çok yeğledikleri: Renoir, Cézanne; orta sınıflara özgü seçimler: Utrillo, Toulouse-Lautrec.

Kültür düzeyi en yüksek olan bireylerde, kaynağını okul eğitiminin türdeş ve türdeşleştirici, "kalıplaşmış" ve "kalıplaştırıcı" etkisinde bulan beğenilerin ve doğru beğeninin son derece gelenekçi olması ve Boas'ın da belirttiği üzere "Kültürlü dediğimiz sınıfların düşüncesinin öncelikle eski kuşakların aktardıkları ideallerle yönleniyor" olması size şaşırtıcı geliyor mu?[22] Belli bir kültür mirasından en yoksun olanlar, gözlemleyene kültürel deneyimin nesnel hakikati olarak görünen şeyi başkalarından daha fazla sahiplenip dillendiriyorlarsa, nedeni şudur: Nasıl ki kültürel çevrenin doğrudan doğruya kavrandığı yanılsaması ancak kültürel davranışlar ve nesnelerin şipşak öğrenilen kalıplarla biçimlendiği dünyada, yani kişinin doğduğu dünyada olanaklıysa, aynı şekilde kültür nesneleriyle içli dışlı olmaktan doğan inayet yanılsaması da ancak doğduğu dünyanın o kültürlü dünya olduğuna inanan kişilerde gelişip serpilebilir. Diğer bir deyişle, kültürel "şifreden" yoksun olanlarda görülen şaşkınlık ve tedirginlik, kültürel bir davranışı veya bir kültür nesnesini kavramanın –nesnel ve nesneleştirilen kültür uzun ve yavaş bir içselleştirme süreci sonucunda öznenin kültürüne dönüştüğünde bile– her zaman için *dolaylı* bir *şifre çözme* işlemi olduğunu düşündürmektedir.

İşte bu yüzden, kültürlü kişilerin bir kültürlerinin olduğunu söylemek salt bir totolojiden ibaret değildir. Örneğin, miras aldıkları kategorileri içinde bulundukları çağın eserlerine uygularken, dolayısıyla da algı kategorilerini kendi içlerinde taşıyan eserlerin yok edilemez yeniliklerini görmezden gelirken, bu kültürlü insanlar, nasıl kültür onlara aitse kendileri de kültüre ait olan bu insanlar, öyleyse kültür deneyiminin tanımı gereği geleneksel olan hakikatini ifade etmekten başka bir şey yapmış olmazlar. Kendilerini sanatın ölmüş

22. F. Boas, *Antropology and Modern Life*, New York: W.W. Norton, 1962, s. 196.

peygamberlerine ait kutsal eserlere tapınmaya adamış kültür müritleri ile bu dini örgütlemeye ahdetmiş kültür rahipleri, görüyoruz ki, ayinleşen bu vecdin rutinini sarsan kültür peygamberlerinin tam karşısında durmaktadır – elbette bir gün gelecek, bunlar da yeni müritler ve rahiplerce "kalıplaştırılacaktır".

Peki, en azından Fransa'da en gerekli maddi ve kurumsal araç-gereçlerin eksikliği yüzünden okulun doğrudan etkisinin (sanat eğitimi, sanat tarihi öğretimi, müzelerdeki rehberli geziler, vb.) son derece zayıf kaldığını bildiğimiz halde, öğrenim düzeyi ile kültür etkinliğinin özgül nitelikleri arasında kurulu ilişkilerde belirleyici etkiyi yine de okula atfetmek doğru olur mu? Müzelerin mevcut ziyaretçi kitlesinin %3'ü hayatında ilk defa bir müzeye 24 yaşından sonra (yani iş işten geçtikten çok sonra) adım atmış olduğundan ve alt katmanlardaki ailelerin çocukları ancak okul sayesinde bir müze gezebildiklerinden [Ek 2, Tablo 5], bu yetersizlik çok vahim bir durum oluşturuyor. Doğrudan doğruya sanatsal kültürün aşılanmasını hedefleyecek ve bu kültürün özümsenmesini resmiyete dökecek özgül bir düzenleme olmadığı sürece, kültürü yaygınlaştırmayı hedefleyen okul etkinlikleri eğitimcilerin bireysel tutumlarına bağlı kalmaktadır, bu yüzden de okulun doğrudan etkisi son derece zayıftır: Fransız ziyaretçilerin sadece %7'si müzeyi okul sayesinde keşfettiğini belirtmektedir. Resme olan ilgilerinin bir öğretmenden kaynaklandığını söyleyenler de görece azdır [Ek 2, Tablo 6].

Fransa'nın müfredatında son derece sınırlı bir yeri olan resim öğretiminde, resim öğretmenlerinin, alışılageldiği üzere sadece öğrenciler tarafından değil lise yönetimleri tarafından da hangi pedagojik ve maddi koşulları (derslere özel mekân ayrılmaması ve malzeme eksikliği, kurumsal desteğin olmayışı) beraberinde getireceği belli olan ikincil önemdeki bir öğretimin ikinci sınıf eğitimcileri olarak görülmesini ve sanat tarihi eğitiminin de aynı şekilde, resim teknikleri eğitiminin sınırları içinde kalan resim öğretmenle-

23. En azından Fransa'da, gerçek durum genellikle resmi belgelerdeki tanımlamalardan çok farklıdır. İlköğretim müfredatı, büyük kentlerde konunun uzmanı öğretmenlerin, diğer yerlerde ise sınıf öğretmenlerinin yürütücülüğünde resim ve elişi çalışmalarına haftada en az 1,5 saat ayrılmasını öngörüyor. Ancak ders içerikleri, tarih öğretiminde sanat tarihine ne oranda yer verileceğini belirtmiyor. Ortaöğretimin ilk beş senesinde haftalık bir saat olan resim dersi sonraki yıllarda seçmelidir. Yabancı ülkelerdeki müfredatlar için kaynak: *İlk ve Ortaöğretimde Plastik Sanatlar Eğitimi*, Uluslararası Eğitim Dairesi yayını, No. 164, UNESCO.

rine değil de müfredatın buyruğuyla, sanata ancak –içlerinden birinin deyişiyle– "her derste bir yüzyılı" işleyerek yer veren tarih öğretmenlerine emanet edilmesini, bütün bir eğitim sistemine, belki de toplumsal sisteme hâkim olan değerler hiyerarşisinin ifadesi olarak görmek gerekir.[23] Sanat eğitiminin değerini yitirmesi, teknik eğitimin, yani kol gücünü gerektiren "zanaat" eğitiminin tümden değersizleşmesinden payına düşeni alırken, resim öğretmeninin bir ölçüde saygınlık bulduğu yerin tam da burası, bir bütün olarak değerini yitirmiş teknik eğitimin evreni olması anlamlıdır. Dahası, sanat tarihi eğitiminin sanat teknikleri eğitiminden koparılarak tarihe, kanonik bir bilgi dalının öğretmenlerine verilmiş olması, Fransız eğitim sistemindeki genel eğilimi, yani eser üretiminin eserler üzerine söylemin boyunduruğuna sokulmasını açığa vuruyor. Diğer taraftan resim veya müzik eğitiminin ast konumunun bir nedeni de, eserlerin *tüketimini* yücelten burjuva toplumunun eğlence sanatlarının *icrasına* veya sanat eserlerini üretenlere pek az değer vermesidir. Burada Hoffman'ın *Kreisleriana*'sını anmak gerek: "Çocuklar büyüdüklerinde, söylemeye bile gerek yok, sanatla uğraşmaktan vazgeçmeleri gerekiyor, çünkü bunlar ciddi adamlara göre şeyler değil. kadınlar açısından da bu tür uğraşlar daha önemli başka sorumlulukların savsaklanmasına neden oluyor. İşte bundan dolayı da çocuklarının veya meslekten müzisyen olanların icra ettiği müzikten edilgen bir haz almanın ötesine geçemiyorlar. Bu isabetli sanat tanımından kalkarak, sanatçıların, yani ömürlerini dinlenme ve eğlenceye yarayan bir şeye (ne kadar saçma olursa olsun, doğrudur bu!) adamış olan kişilerin en alt tabakadan sayılması ve *miscere utili dulce*'yi* hayata geçirdikleri için de eziyeti hak ettikleri sonucuna varabiliriz. Mantıklı ve olgun düşünen hiç kimse, çalışkan bir zabıt kâtibine, hatta avukatın yazıhanesinde, tüccarın tezgâhındayken üstüne oturduğu minderi yapmış olan döşemeciye verdiği değeri en büyük sanatçıya bile vermeyecektir, çünkü birinin kafasında yararlı şeyler diğerindeyse sadece hoşluklar vardır. O halde sanatçıya nezaket ve sevecenlik gösteriliyorsa bunun nedeni uygarlığımızın ve *iyi yürekliliğimizin* bir sonucu olarak çocuklara ve ciddiyetten uzak başka kişilere nazik davranabiliyor, gülüp geçebiliyor olmamızdır."

Okuldaki eğitim, sanat öğrenimine sınırlı yer ayırmasına, yani kültür etkinliğine yönlendirmemesine, dahası plastik sanatların eserlerine göre kurulmuş bir kavram çerçevesi sunmamasına rağmen, kendisini ilk gelene teslim etmeyen sanat eserlerinin yetkili alıcısı olarak kendimizi yuvamızda, dostlar arasında hissettiğimiz sanat evreniyle belli ölçüde bir *tanışıklık* (kültürlü çevreye ait olma duygusu-

* Horatius'un *Şiir Sanatı*'nda geçen, "eğlenceli ile yararlıyı harmanlama" anlamına gelen bir ifade. –*ç.n.*

nun temeli) kazandırıyor. Benzer biçimde, sözgelimi üniversiteye gitmek çoğu öğrencinin kültürel etkinlik iştahını kabartır, çünkü o kapıdan adım atmak, –pek çok başka şeyle birlikte– kültürlü dünyaya girildiğine, yani kültüre sahip olma hakkına ve –aynı kapıya çıkan– ödevine işaret eder, nitekim kültürel etkinlik, referans alınan gruplar tarafından da bu durum özelinde sık sık özendirilir. Aynı şekilde, ilköğretim düzeyindeki ziyaretçiler ile ortaöğretim düzeyindekiler arasındaki büyük oran farkı, ortaöğretimin (en azından halk sınıflarının neredeyse tamamının, orta sınıfların ise büyük bölümünün ortaöğretimden yoksun kaldığı ülkelerde ve dönemlerde) toplumsal anlamıyla olduğu kadar gündelik yaşamdaki anlamıyla da müze gezisi olasılığını içeren bir kültürel ilişkinin parçası olduğunu kanıtlıyor.

Diğer yandan okul, akademik bir yatkınlık veya öğrenmeye dönük bir yatkınlık, yani sanat eserlerinin değerinin bilinmesi ve sanat eserlerini benimsemeyi sağlayacak araçları benimsemeye dönük kalıcı ve kapsamlı bir yatkınlık (değişik Avrupa ülkelerinde farklı ölçülerle) aşılanmasını da gözetir.[24] Okuldaki eğitim, yüzünü neredeyse tamamen edebiyat eserlerine dönerken, kabul ettiği eserlere yönelik bir hayranlığa, daha açık ifadesiyle kişinin belli bir akademik ve toplumsal statüye bağlanmasının getirisi olarak gitgide kimi eserlere veya eser sınıflarına hayranlık duyma ve sevgi besleme namına devşirilecek bir yatkınlık ile sanatçılara, türlere, ekollere veya çağlara göre sınıflama namına devşirilecek genel bir yatkınlık yaratma amacını güder: Okulun edebi çözümlemeye dayalı kategorilerini kullanabilme ve eleştirel tavır takınabilme alışkanlığı için, en azından başka alanlardan eşdeğerli kategoriler edinmek ve edebi eğretilemelere başvurmaya veya görsel deneyimden ödünç alınmış analojileri kullanmaya dayalı temel bir temsil kavrayışını olanaklı kılan bir bilgi birikimine –dış kaynaklı ve anekdotik bile olsa– ulaşmak gerekir. Rehber kitapçık veya katalog almak sanat eseri konusunda, kişinin bir tutumu, eğitimle kazanılmış bir tutumu olmasını gerektirdiği için,

24. Okuldaki bilgi aktarımı her zaman bir *meşrulaştırma* işlevi görür; aktardığı eserleri sırf aktarmasıyla bile hayran olunacak eserler olarak kurarken ve böylelikle belli bir anda belli bir toplumda değerli olan kültür varlıklarının hiyerarşisini tanımlamaya katkıda bulunurken söz konusu eserlere yüklediği kutsallığın bir sonucudur bu (Kültür varlıkları hiyerarşisi ve meşruluk dereceleri için bkz. P. Bourdieu, Luc Boltanski, Jean-Claude Chamboredon, *Un Art moyen*, s. 134-8).

belli bir "donanımlı algı programı" sunan bu türel kitaplarını kullanmak özellikle en kültürlü ziyaretçilere özgü bir davranıştır; bir başka deyişle, bu kitapçıklar zaten aydınlanmış olanlardan başkasını aydınlatmazlar.

Yeşil Rehber'den (programı daha hafif ve uygulaması daha kolaydır) alan ziyaretçilerin oranı Fransa'da, halk sınıfları için %2, orta sınıflar ve üst düzey yöneticiler için %7, öğretmenler ve sanat uzmanları için %8; son ikisinin daha kapsamlı malumata ulaştığı, yani uygulanması daha zor ve içeriği daha eksiksiz olan Mavi Rehber'in kullanımı (bu rehberden edinenlerin oranı bu ikisi için %8 ve %5, orta sınıflardaysa %3) basit algılama ile uzmanlık bilgisinin birbirinden ayrılmasını gerektiriyor. Polonya'da sadece ilk ve ortaöğretim öğretmenlerinin % 14'ü, sanatçı ve yazarların %7'si ve liseyle üniversite öğrencilerinin %6'sı katalog kullanıyor. "Uzmanlık bilgisi" içeren bir rehberin (Mavi Rehber veya eşdeğerlisi) kullanımı, hatta basit bir turizm kitapçığının kullanımı bile Yunanistan'da düşük kalıyor; bunların oranı sırasıyla bakaloryası olanlar için %3,5 ve %1, üniversite diploması olanlar için %1. Aynı şekilde Hollanda'da bakaloryalı olanların %4'ü Yeşil, %6'sı Mavi Rehber kullanırken, daha üst düzey öğrenim görmüşlerde rehber kullanma oranı %2'ye düşüyor.[25]

Bilgi aktarımının genel ilkelerinin okuldaki öğretim için de geçerli olduğunun en iyi kanıtını şu olgu ortaya koyuyor: Aynı bireyin veya, en azından, bir toplumsal kategorideki veya belli bir eğitim düzeyindeki bireylerin pratikleri bir bakıma bir sistem oluşturur, kültürün herhangi bir alanındaki belli türden bir pratik ile diğer alanlardaki benzer bir pratik arasında çok büyük olasılıklı bir bağ bulunur. Düzenli biçimde müze gezmek biraz da eşdeğer sıklıkta tiyatroya gitmeyi, aynı düzeyde olmasa da konsere gitmeyi gerektirir. Buna benzer biçimde, bilgi ve beğenilerin (eğitim düzeyine sıkı sıkıya bağlı) takımyıldızlar halinde yan yana şekillendiğinin belirtilerini görüyo-

25. Kültürel sermayesi daha yüksek olan ülkelerde üst düzey yöneticilerin (rehberi veya kataloğu bir iş malzemesi olarak gören sanat uzmanları hariç), "okullu gibi davranma", daha da kötüsü "turist gibi" görünme kaygısıyla rehber kitapçık kullanmama veya kullandıklarını yine bu kaygıyla beyan etmeme yolunu tutmasalardı farklar daha da belirgin olurdu. Bu gibi davranışlar, şöyle de denebilir, kültürel sermayesi güçlü ülkelerin ayrıcalıklı sınıflarına özgü kılınmış davranış biçimleri, pratiğin simgesel karşılığının ve, kesin ifadesiyle söylenecek olursa, pratiğin farklı türleri veya tarzları arasındaki *ayrımların* bilinçli değilse bile bilinçdışı olarak hesaba katılmasını gerektirir.

ruz; resim alanındaki bilgi ve tercihlerin örnek yapısı ile müzik alanındaki, hatta caz ve sinema alanlarındaki aynı türden bilgi ve beğenilerin yapısı arasında bir bağ olması olasılığı gayet yüksektir.[26]

Müze ziyaretçilerinin beyan ettiği konsere gitme sıklıkları, toplamda, müze ziyaretlerinden çok düşük kalıyor: Halk sınıflarından bir kişi hariç herkes, orta sınıfların %51'i ve üst sınıfların %26,6'sı hiç konsere gitmediğini söylerken müze ziyaretinin ortalama ritmi üç veya dört ayda birdir. Hangi sıklıkla konsere gittiklerine göre düzenlenen ziyaretçi dağılımı iki ölçek sunuyor: İlki çoğunluğu oluşturan "hiç", ikincisiyse "yılda üç veya dört kez"; tıpkı müze ziyareti sıklığında olduğu gibi konsere gitme sıklığı da toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça gözle görülür biçimde artıyor. Buradan hareketle, orta sınıflardan üst sınıflara gidildiğinde sıklık oranları arasındaki bağlaşımın artması (sırasıyla d=0,39 ve d=0,50) toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça genel bir tutum olarak kültüre yatkınlığın da giderek arttığını gösteriyor. Ortalama ritmi üç veya dört ayda bir olan konsere gitme sıklığından yüksek çıkan tiyatroya gitme sıklığı ile müze ziyaretlerinin sıklığı arasında yakın bir bağ var (orta sınıflar için d=0,31 ve üst sınıflar için d=0,33); ayrıca tiyatro sıklığı da yine toplumsal hiyerarşideki konuma ve eğitim düzeyine göre değişiyor. Halk sınıflarından ziyaretçilerde tiyatroya ve konsere gitme oranının son derece düşük oluşu müzeleri ziyaret etmelerinin gerçek anlamda bir kültür yatkınlığını ifade etmediğini doğruluyor. Sinemaya gitme sıklığı diğer kültürel etkinliklerden daha yüksek olduğu halde (ortalama ritmi haftada bir), tam tersine, müze ziyareti sıklığıyla arasında hiçbir bağ bulunmuyor (halk sınıfları için d=0,11 ve üst sınıflar için d=0,07), eğitim düzeyine göre neredeyse hiç değişmiyor ve sinema konusundaki tutumlarını tiyatro veya müze için de gösteren bir avuç sanat düşkününü dışarıda bırakırsak diyebiliriz ki, sinemaya gitme sıklığı soylu etkinliklerinkinden başka bir mantığa tabidir [Ek 3, Tablo 7].[27]

Ayaküstü sosyolojinin kimi tasavvurlarının tersine, okul eğitimine yabancı kültür alanlarındaki yetkinliğin, örneğin caz ve sinema, doğrudan doğruya okul tarafından benimsenen ve öğretilen tiyatro gibi alanlardaki yüksek dereceden yetkinliğe bağlı olması, dahası, okul hiyerarşisinin en üstün-

26. Önceki birçok gözlemle (özellikle bkz. P. Bourdieu ve J.-C. Passeron, *Les étudiants et leurs études*, Paris: Mouton, 1964 ve P. Bourdieu, *ve diğ., Un Art moyen*) doğrulanmış bu önermeler, beğeni yargısının toplumsal değişkenliklerini konu alan ve şu anda çözümleme aşamasında olan bir soruşturmanın sonuçları tarafından da onaylanmış ve kesinleştirilmiştir.

27. Beyan edilen ritimler ister istemez öznel ve abartılı olmasına rağmen, bağlaşım katsayılarının (burada sadece bilgi amaçlı verilmiştir) hesaplanması için gerekli koşullar yerine getirilmiştir.

deki, yani uzmanlık tarzını sinemaya uygulamaya ve yönetmenlerin adları gibi bilgileri belleğe almaya en yatkın olan öğrencilerde bu yetkinlikle karşılaşılması, okulda öğrenilenlerin aktarımının bir diğer kanıtı olarak düşünülebilir.

Sanat eserlerine, edebiyat tarihi gibi alanların kendilerine özgü sayılamayacak kategori ve kavramlarıyla yaklaşılmasından daha kötü bir yöntem olamayacağı söylenerek itiraz edilebilir. Eğitim sisteminin resimle ilgili söylemlerinin karşısına konan "yeni bir gözün saf izlenimleri", kültürlüler arasındaki tartışmanın basmakalıp bir sözüdür. Burada aslında ve ilk elde, sanatsal kültürün "toplumsal karşılığının", sanatsal deneyimlerin doğrulanabilir olmayan dışsal niteliklerine, ama bir o kadar da bunları ifadelendirmeye yatkınlığa dayandığı unutuluyor. Diğer taraftan, kültürlü adamın tutumunu hem edilgen zevkin hem de öğrenci tarzı yatkınlığın karşıtı yapan, zevkin eşlik ettiği ayinleri zevkten üstün tutan çileci sapkınlığa kucak açma zanlısı olan bu tasavvur, belli bir öğrenimin ürünü olan belli bir *yaklaşım tarzını*, eserlere yaklaşmanın tek meşru tarzı olarak tanımlamak suretiyle ideolojik bir işlevi de yerini getirmiş oluyor. Kültüre yatkınlığın pek çok biçimi arasında oluşumundan en az iz taşıyanı –rahatlık veya "doğallık" denebilir– öne çıkarmak, şu sayacaklarımız arasına aşılmaz bir duvar örüyor: Kültür ürünü tüketmenin yolunu yordamını, tüketeni de (kimi zaman tüketilenin pahasını da) belirleyen yolu yordamı bilenler; bir kültürü yeterince edinememiş olmanın yol açtığı girift eksikleri etkinliklerinin en önemsiz ayrıntılarında bile açığa vuran kültür türedileri, yani kurallara uygun ve gerekli sırayla edinmedikleri bölük pörçük bilgileri eğitimli birinin ölçülü birikiminden her zaman ayırt edilebilen, kendi kendini yetiştirmiş insanlar, bütünüyle kitabi bilgi ve ilgileriyle kültürel edinimlerini tamamen okula borçlu olduklarını ortaya koyan "çokbilmişler" ve "dar kafalılar". Proust'un bahsettiği "bin bir türlü mesafe koyma sanatı", simgesel dizgelerin (dış görünüş ve araba, giyim ve mobilya, dil ve tavırlar) kullanılma tarzında ama daha da öncesinde gerektirdiği ve olanaklı kıldığı pekiştirmeler ve incelikler yoluyla sanat eserlerinin seçiminde billurlaşır, çünkü her şeyin bir tarz sorunu olduğu bu alanda, doğru tarz, hem yaygın hem de bütüncül bir ana eğitimin bilinçdışı ve belirsiz öğrenim evreleriyle edinilir: Kısacası, edinme çabasını asla çağrıştırmayan gerçek bir kültür yatkınlığının

küçük ve sonsuz nüansları, son çözümlemede, özel bir edinme tarzına gönderme yapmaktadır.

Sanat eseri, kendisini üslubu tanımlayan ilke ve kurallar çıkarılamayacak bir somut bireysellik olarak sunduğu için sanat eserleriyle tanışıklığı olanaklı kılan araçlar ancak süreç içinde edinilebilir. Meraklısının yetkinliği hele ki öğüt ve yönergelerle hiç aktarılamaz; sanat eğitimi geleneksel eğitimdeki usta-çırak ilişkisinin yoğun temasının eşdeğerlisini, yani eserle (veya aynı sınıftan eserlerle) sürekli yinelenen bir teması gerektirir: Şu halde, örneğin, ekollere, dönemlere veya sanatçılara göre yöntemli biçimde sınıflandırılarak sunulan eserlerle süregiden ilişkinin, eserlerin ilkeleriyle genel ve bilinçdışı bir tanışıklık sağlaması sayesinde, kültürlü bir izleyici, başlı başına bir eseri, doğrudan doğruya bir sınıflama içinde, yani sanatçının tarzının, dönemin veya ekolün üslubunun söz konusu olduğu yerle birlikte ele alır. Nasıl ki çırak veya tilmiz, bizzat ustasının bile açık açık bilmediği sanat kurallarına, –sanatsal tutum örneğinin öğelerini ayıklayıp çözümlemeksizin– sırf kendini adamasının karşılığı olarak *bilinçsiz bir şekilde* vâkıf olabiliyorsa, sanat sevdalısı da benzer biçimde eserin kuruluşunun ilke ve kurallarını, birer ilke ve kural olarak formülleştirmeden ve bilinç düzeyine çıkarmadan (sanat kuramcısı ile –çoğu zaman yargılarının ilkelerini kesin olarak belirtebilecek durumda olmayan– sanattan anlayan arasındaki fark da budur) içselleştirir. Okul eğitimi, diğer alanlarda olduğu gibi (örneğin anadilinin dilbilgisi kurallarının öğrenilmesi) bu alanda da yaratıcı dilbilgisinin ilkelerini (örneğin ahenk, kontrpuan veya resim kompozisyonunun kuralları) açık seçik formüle ederek ve salt sezinlemeye dayalı ayrımları adlandırmanın zorunlu koşulu olan sözel ve kavramsal malzemeyi sunarak, önceden bilinçsiz şekilde kullanılan düşünme, algılama ve ifadelendirme şemalarını bilinçli bir şekilde kullanmaya yönlendirir. Eserler üzerine tarihsel, estetik veya başka türden bir söyleme indirgenen bir sanat öğrenimi ister istemez ikincil derecede bir öğrenimdir. Anadili eğitimi gibi edebiyat veya sanat eğitimi (yani geleneksel eğitimdeki "beşeri bilgiler") de önceden edinilmiş bir yetkinlikle ve –farklı toplumsal çevreler arasında son derece eşitsiz biçimde dağılan– geniş bir deneyim yelpazesiyle (müzelere veya anıtlara gitmek, konserlere, okumalara katılmak, vb.) donanmış bireylerin olduğunu varsayar, ama bu önkoşul

uyarınca hemen hiç düzenlenmez.

Müzeye aileleriyle ilk defa geldiğini söyleyen ziyaretçilerin oranı toplumsal hiyerarşide yukarı çıkıldıkça hızlı biçimde artmaktadır (çiftçilerde %6, işçilerde ve orta sınıflarda %18, üst düzey yöneticilerde %30). Oranlar arasındaki farklar daha da yüksek olabilir, çünkü tek başlarına ilk kez geldiğini beyan eden ziyaretçilerin oranı (doğru olsun olmasın, ailelerinin yoğun bir etkisini veya doğrudan yönlendirmesini görmedikleri anlamına gelmez) ayrıcalıklı sınıflara çıkıldıkça yine artış göstermektedir [Ek 2, Tablo 6]. Eğitim seviyesi ne kadar yükselirse ilk ziyaret de o kadar erken gerçekleşmektedir, 15 yaşından önce müzeye adım atmış ziyaretçilerin oranı halk sınıflarından bireylerde %26 iken (ilk ziyaret genellikle turizme bağlanmaktadır) orta sınıflarda okul eğitimine bağlı olarak %37'ye çıkan bu oran üst sınıflarda %56'dır (Ek 2, Tablo 5).

Okul, kültürün aktarılması görevini aileye bıraktıkça, verimliliği önceden edinilmiş ve eşitsiz biçimde paylaştırılmış bir yetkinliğe bağlı olan okul eğitimi de etkilediği kişilerin başat eşitsizliklerini benimseyecek ve meşrulaştıracaktır.[28] Diğer taraftan, her türlü sanat eğitimi için gerekli olan eserlerle tanışık olma koşulunu doğrudan kendisi sağlamaya çalışarak, aktarımın geleneksel bileşenlerinin yerini kısmen alabilecek olsa bile, bunun sonucunun her zaman için, baskın kültür eğilimi temsili kendisini tek meşru temsil olarak dayattıkça ve okul eğitimi bu ideolojik temsille uyum içindeki aktarım tarzlarıyla bir arada olmaya devam ettikçe (çünkü sözünü ettiğimiz tarzlar bu ideolojik temsilin hem kurucusu hem doğrulayıcısıdır) aslolan yatkınlığın değersiz bir ikamesi olması gibi bir tehlike olacaktır. Etkili olması için illa kesin çerçeveli ve yöntemli olması gerekmeyen ve çoğu zaman etkisini de hissettirmeden gösterdiğinden dolayı kendisini apaçık etmesi de pek gerekmeyen özendirme eylemi, keramet yanılgısını beslemekten başka bir şeye yaramaz, çünkü kültür eserleriyle tanışıklık duygusunu, aile yaşantısının bildik ritimlerinin bir parçası olarak erken yaşta gerçekleştirilen müze ziyaretinden daha iyi veren bir şey yoktur aslında.

Öğrenciliğin daha ilk yıllarından itibaren mevcut bütün araçları devreye sokarak yöntemli ve sistemli şekilde okuldaki herkesin eser-

28. Polonya örneği, kültür politikasının başarısının sadece okul eğitimine değil, başka yollarla aktarılmış kültürel sermayenin boyutuna da bağlı olduğunu göstermektedir.

lerle doğrudan temasını veya bu deneyimin hiç olmazsa yaklaşık olarak eşdeğerlisini sağlamaktan kaçınan okul eğitimi, asıl görevini, kültürel seçkinliği tekelinde bulunduranları –yani kültürel varlıkları benimsemenin koşulu olan düşünme, algılama ve ifadelendirme şemalarına vâkıf olan, keza bu kültürel varlıkları benimsemek için gerekli genel ve kalıcı yatkınlığa sahip olan yetkin bireyleri– kızdırmak pahasına yerine getirdiği sürekli ve uzun süreli, yöntemli ve birörnek, kısacası evrensel veya evrensel eğilimli bir etki uygulama –ki bu etkiyi *seri olarak üretebilecek* tek kurum odur– görevini icra etme kabiliyetinden feragat etmiş olur. Özgül işlevi, öncelikle kişiyi kültürlü bir insan haline getirecek yatkınlıkları (aynı yatkınlıklar hem nicelik hem de nitelik yönünden uzun ve yoğun bir eğitime de destek olacaktır) geliştirmek veya yaratmak olan okul, aile ortamında kültürel etkinliğe özendirilmemiş, yani –eserlerle ilgili pedagojik söylemlerde gerekli görüldüğü üzere– eserlerle tanışıklık sağlayamamış olanların daha en baştan geri düşmüş olmalarını kısmen de olsa telafi edebilir, ama bunun bir koşulu vardır: Elindeki bütün olanakları her türlü kültür eğitiminin mahkûm olduğu birikim sürecinin döngüsel silsilesini kırmak için kullanması. Tarihler, ekoller veya dönemler gibi temel bilgilerin (röprodüksiyonlar gösterilmesi ve resim ile ressamı eşleştirme gibi) basit tekniklerle aktarılmasını hedefleyen bir eğitime "kaba taslak" diyerek burun kıvıranlar, ne kadar üstünkörü olursa olsun bu yöntemlerin –ancak daha zorlu aktarım tekniklerine kıyasla küçümsenebilecek– söz konusu asgari bilgileri aktarabileceğini unutmaktadır. Kültür konusundaki eşitsizlikler sanki doğal eşitsizliklerden, yani yetenek eşitsizliklerinden, ileri geliyormuş gibi yapan ve bazılarının ailelerine borçlu olduğu şeyi herkese vermeyi ihmal eden eğitim sistemi, temel eşitsizlikleri hem onaylamakta hem de sürdürmektedir.

Toplumsal avantaj veya dezavantajların okul yaşamına, daha genel ifadesiyle kültür yaşamına damgasını vurmasının nedeni, söz konusu avantaj ve dezavantajların –farkına varılsa da varılmasa da– her zaman için birikerek artmasında bulunabilir. Aynı ailedeki bireylerin kültürel düzeylerinin birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve büyük veya küçük bir kentte, ortaokul veya lise sınıflarında, klasik veya "moderne" mahkûm bir eğitim görme olanağının ailenin toplumsal konumuyla yakından ilgili olduğunu, keza en üst öğrenim dü-

zeyinde dahi çocukluktaki kültürel hava ve okul geçmişi ile sanatsal birikim ve deneyimdeki eşitsizlikler arasında sımsıkı bir bağ olduğunu bilince, anlıyoruz ki bütün öğrencileri hak ve yükümlülükleri bakımından eşit gören eğitim sistemi, kültür karşısında çoğunlukla temel eşitsizlikleri körükleyerek sürdürmektedir. Müzelerin ziyaretçi kitlesinin yapısı ile yükseköğretim kitlesinin yapısı arasındaki karşılaştırmanın da gösterdiği üzere, müze karşısındaki eşitsizliklerin okul karşısındakilerden daha şiddetli olmasının nedeni, kültürel ayrıcalığın en çok "özgür" (yani okuldan olabildiğince uzak) kültür alanında etkili olmasıdır: Şu halde, örneğin, öğrencilerin mensup oldukları toplumsal çevre ne kadar üst düzeyse tiyatro konusundaki bilgileri de o kadar geniş olduğu için, halk sınıflarından öğrencilerin geriye düşme durumu tiyatro kültürünün en çok yüceltilen alanlarında –yani "klasik" eserlerde– yumuşuyor olsa da özellikle avangard tiyatroda ve bulvar tiyatrosunda, fazlasıyla belirgindir; aynı şekilde, resimde, en çok kabul gören ressamlar (Renoir, Van Gogh, Cézanne) açısından farklılıklar azalırken, okul eğitiminin, işbu durumda lisenin, daha az ele aldığı konulara –örneğin Cranach, Chassériau, Moreau gibi çok ünlü olmayan ressamlara veya Klee, Mondrian, Dubuffet gibi modern ressamlara– geçildiğinde bütün şiddetiyle apaçık belirmektedir.[29] Kültürel etkinliğe aileleri tarafından açıktan açığa veya dolaylı olarak özendirilmiş olanlar aynı zamanda okul eğitimine uzun süre devam etme olanağına, dolayısıyla, okul eğitiminin istediği ama asla yöntemli olarak vermediği "özgür kültürü" okula getirmelerinden hareketle erken eğitimin bilinçdışı kazanımlarıyla yoğrulmuş yatkınlıklarını kültür yatkınlığına dönüştürebildiklerini görme olanağına da en çok sahip olanlardır.

Sanat eseri karşısındaki sahici deneyimi, bir "gönül duygusu" veya sezgiyle gelen dolaysız anlama olarak tanımlayan ve aklın zahmetli işlemleri ve soğuk açımlamalarının karşısına koyan, uzun bir tanışıklıkla veya yöntemli bir öğrenimin temrinleriyle edinilmiş ustalık sanki doğuştan gelen bir lütufmuş gibi yapıp böylesi bir deneyimi olanaklı kılan toplumsal ve kültürel koşulları sessizce geçiştiren *keramet* ideolojisine karşı, sosyoloji, kültür ve özellikle de yüksek

29. Aynı gözlemler müzik, sinema ve caz bilgisi için de geçerlidir (bkz. P. Bourdieu ve J.-C. Passeron, *Les Héritiers*, s. 164-70).

kültür eserine uygun kavrayışın öncelikle eseri kodlayan şifreye sahip olmayı gerektirdiğini –hem mantıksal hem de deneysel olarak– kanıtlar. "Şifre" veya "kod" diye tanımlanabilecek nesnel anlamıyla kültür, düzenlediği somut anlam dizgelerinin anlaşılabilmesinin önkoşuludur (ama nasıl ki dil söze indirgenemezse, kültür de bu dizgelere indirgenemez); yetkinlik anlamındaki kültürse, tam da bu nesnel kültürün içselleştirilmesi, kültürel nesneleri ve davranışları tanı da onları şifreleyen kodu kullanarak çözmeye dönük kalıcı ve genel bir yatkınlığa dönüşmesidir. Yüksek kültür eserleri denen özel durumda, günlük deneyimin basit ve yaygın temrinleriyle tam olarak hâkim olunamayacak yorumlama kodu, bu amaca dönük bir kurumun düzenlediği yöntemli bir çalışmayı gerektirir. Öyleyse, bir sanat eserini kendi yoğunluğuyla, tarzıyla, dahası varoluşuyla anlamak, bakan kişinin, eserin türüne ve esere özgü koda ne kadar hâkim olduğuna (diğer bir deyişle sanatsal yetkinliğine) bağlıdır ve bu hâkimiyet de kısmen okulda gördüğü öğrenimden kaynaklanır; öte taraftan başka işlevlerinin yanı sıra yüksek kültür eserlerinin kodunu (aynı zamanda bu yorumlama dizgisine göre gerçekleşen) aktarma işlevini üstlenen pedagojik iletişimin değeri, yoğunluğu ve tarzı da (tarihsel olarak kurulmuş ve toplumsal olarak koşullanmış algılama, değerlendirme, düşünme ve eylem şemalarından oluşan bir dizge olan) kültürün ürünüdür; alımlayanın aile ortamına borçlu olduğu bu kültür, okulun aktardığı yüksek kültürle ve bu aktarımı gerçekleştirirken kullandığı dilsel ve kültürel modellerle (hem içeriği hem de yüksek kültür eserleri karşısındaki tutumu veya şart koştuğu kültürel bilgiler bakımından) şu veya bu ölçüde çakışır. Yüksek kültür eserlerinin doğrudan deneyimlenmesi ve bu deneyimlemenin zorunlu koşulu olan kültürün kurumsal düzenlemeyle edinilmesi aynı yasalara bağlı olduğundan, kültürel sermayenin kültürel sermayeyi çekmesini sağlayan döngünün kırılmasının ne kadar zor olduğu anlaşılabilir: Aslında okul denen kurumun kültürel dağılımın nesnel mekanizmalarını kendi halinde işlemeye bırakması, bir de –pedagojik mesajla ve mesaj içinde– okulun mesajının uygun alımlamasını koşullandıran araçları herkese vermeye çalışmaktan vazgeçmesi, temel eşitsizlikleri katmerlendirmesine ve yaptırımlarıyla kültürel sermayenin aktarımını meşrulaştırmasına yetiyor da artıyor bile.

Üçüncü Kısım

Kültürel Dağılımın Yasaları

Eğitim her şeye kâdirdir: Ayıları dans ettirir.

LEIBNIZ

ÇOĞUNLUKLA rastlantı sonucu gerçekleşen müze ziyaretinin tersine, müzeye düzenli gitme alışkanlığı, sunulan eserler ile resim sanatı yetkinliği –bildirileri değerlendirip deşifre ederek resimlerde birtakım anlamlar veya, daha doğrusu, anlamlı biçimler görebilmek olarak tanımlanabilir– arasında az çok bir uygunluk olmasını gerektirir.

Diğer bir deyişle, müze ziyaretleri iletişim kuramının yakından tanıdığı bir mantığa göre işler: Radyo veya televizyon vericisi gibi müzenin de yaptığı, yeni bir masrafa yol açmadan her özneye hitap edebilen, ama sadece deşifre edebilecek ve tat alabilecek öznelerin gözünde anlam ve değer kazanan bir bildiri sunmaktır. Hem deneyimleme hem de akıl yürütmeden şu sonuç çıkıyor: Mesajın uygun hedef kitlesini tanımlayan şey müzelerin bu kitlede uyandırdığı "istek" veya, daha doğrusu, müzelerin sunduğu bildiriyi alımlamaya yatkınlıktır; nitekim aynı bildiri farklı bireyler tarafından farklı ve eşitsiz biçimde deşifre ediliyor olsa da düzenli ziyaret alışkanlığının, mesajdaki koda hâkim olmayı ve belli bir değer sistemine –deşifre edilen anlamlara, bu anlam deşifre etme sürecine ve bu sürecin verdiği zevke değer yüklemeyi sağlayan sisteme– bağlanmayı gerektirdiği varsayılabilir. Yine buradan şu sonuç çıkıyor: Müzeleri düzenli ziyaret eden kitlenin (ve bir mesajın bütün hedef kitlesinin) yapısı (eğitim yetkinliğine de bağlı olarak) müzenin sunduğu bildiri düzeyinin yaklaşık göstergesi olarak düşünülebilir; müzelerin ziya-

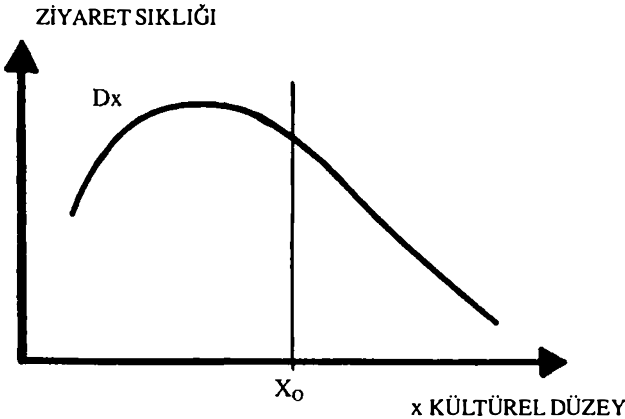
retçi kitlesinde en geniş kategoriyi lise mezunlarının oluşturmasından ve bu düzeye erişmemiş ziyaretçilerdeki şaşkınlığın pek çok göstergeyle ortaya çıkmasından hareketle, Fransız müzelerinin sunduğu bildirinin –deyim yerindeyse– "bakalorya düzeyinde" olduğu sonucuna varılabilir.

Ziyaretçi yapısını açıklamada büyük bir işlemsel değeri olsa da müzelerin genel olarak sunduğu bildiri, dahası bu bildirinin düzeyi, bir soyutlama olarak kalmaktadır. Her müze ister istemez belli bir genel bildiri sunar; bu genel bildirinin düzeyi de kabaca, sergilenen eserlerin tür, nicelik ve niteliğiyle tanımlanır, gelgelelim bu düzey ayrıntılı olarak tanımlanamaz, çünkü –kimi az rastlanır istisnalar dışında– bir müzenin, hatta serginin kapsamı hiçbir zaman tam anlamıyla türdeş olmamaktadır. Müzelerin çoğu folklorik nesnelerden tarihsel objelere, mobilya veya seramiğe, resim ve heykele kadar çok farklı türde eserler, hatta aynı tür içinde izlenimciler ve soyut ressamlar gibi toplumumuzun "kültürlü" bireyleri için eşit ölçüde okunabilir olmayan eserleri sergiler. Ayrıca her eser, tıpkı *western* filmlerinin safiyane bir özdeşlemenin de yüksek kültürlü bir okumanın da konusu olabilmesinin gösterdiği üzere, farklı filtrelerle deşifre edilebilir, aynı görsel eser farklı düzeylerdeki izleyiciler tarafından farklı düzeylerde alımlanabilir: Birisi resimlenen öyküye ilgi duymakla yetinirken öbürü sadece biçimsel özelliklerine bakabilir. Apaçık görülüyor ki kültürel düzeyin noktası noktasına belirlenemeyecek olmasının nedeni, öncelikle, bu düzeyin her yeni algılamanın önceki algılamayı dönüştürmesiyle birlikte sürekli yeniden "oluşmasıdır", kaldı ki algılamanın yinelenmesi eserdeki bildirinin her seferinde daha büyük bir lokması sindirilerek "özgünlüğünün" (iletişim kuramındaki anlamıyla) azaltılmasının bir yoludur; ikinci bir nedeniyse bu düzeyin esere gerçek anlamını veren esinlerden bağımsız tanımlanamaması, kültürel iyi niyetin kendi düzeyinin üzerindeki eserleri –öğretici oldukları için– seyre dalma yolunu tutabilmesidir.

Farklı düzeylerde ama tam anlamıyla türdeş bildirilere yanıt verecek ziyaretçi yapısını karşılaştırmaya olanak tanıyacak deneysel durum yaratılamadığı için, farklı düzeylerde bildiri sunan müzelerin ziyaretçi kitlesinin yapısal çözümlemesine yaslanarak, sunulan bildiri düzeyindeki değişimlere okul yetkinliğine göre dağılan kitlenin yapısındaki değişimlerin eşlik edip etmediği ve aynı şekilde kitle-

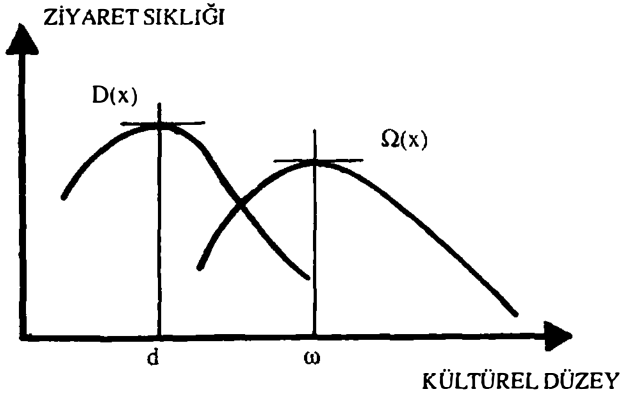
nin türdeşlik derecesinin sunulan eserlerin türdeşlik derecesine denk düşüp düşmediği kontrol edilebilir.

Sunulan bildiri düzeyleri noktası noktasına saptanamayacağından ve her müzenin farklı düzeylerde bir eser yelpazesi sunmasının sonucu olan çakışmaları dikkate almadan müzelerin doğrusal sınıflaması yapılamayacağından, vericiler–yani müzeler–ve alıcılar–yani ziyaretçiler–öncelikle iki düzeye ayrılabilir ve mesajın, aynı düzeydeki alıcılara ulaştığında, diğer bir deyişle verici ile alıcının düzeyleri örtüştüğünde daha fazla yankı bulabileceği kabul edilebilir. Bu şekilde kurulan hiyerarşinin kesintisiz olduğu varsayılırsa, kaldı ki eğitim düzeyi ölçeği kullanıldığında yaklaşık olarak durum budur, her nüfusun, yine o nüfusun eğitim düzeyine göre dağılımını, diğer bir deyişle o nüfusu oluşturan kişilerin alımlama düzeyine göre dağılımını yansıtan "talep" (D) eğrisiyle tanımlandığı görülecektir; sunulan bildirinin, aynı şekilde her eseri (veya her müzeyi) tanımlayacak düzeyini, grafikteki dikeyde (O) yer alan x_0 apsisi gösterecektir.



Bir diğer ifadeyle, mesajla ilişkili nüfus, x_0 apsisi ile mevcudun $D(x_o)$ kesiti olacaktır; iletişimin belli bir zaman diliminde kurulması olasılığı şu halde x_0 değişkeninden bağımsız olacaktır.

(1) $x \neq x_0$ için $t(x) = O$
$x = x_0$ için $t(x) = t_\omega$



Ancak, bir eser, daha da önemlisi bir müze tarafından sunulan bildirinin düzeyi (daha önce belirtilen gerekçeler nedeniyle) tam olarak saptanamayacağından, ancak hiyerarşik ölçeğin her düzeyine bağlı bir yoğunluk işlevi olarak düşünülebilir; şu halde, önceki varsayımda bulunan ω(x) işlevi, x'in belli bir değeri hariç sıfıra eşit kabul edilmiştir. Sunulanın dağılımı Ω(x) olursa, talep –yani eğitim düzeyine bağlı olarak eseri alımlamaya yatkınlık– hem önceden açımlanan nedenlerden hem de görece türdeş bir grupta yatkınlık ve beğenilerin dağılımının olasılıkçı nitelikte olmasından dolayı (örneğin bir sınavdan alınan notların dağılımı genellikle Laplace-Gauss eğrisine uygundur) aynı genellemenin konusudur.

Alımlama düzeyi ile iletme düzeyini belli bir gösterge değil de olasılıkların dağılımı yardımıyla belirlediğinden, önerilen model tam anlamıyla olasılıkçı bir modeldir. Ayrıca, arz ve taleple ilgili bilgi, müzeye kimin gittiğini kestirmeye olanak vermez, ama belli bir eğitim düzeyine göre ayırt edilen ziyaretçi kategorilerinin ziyaret sıklığına göre türdeş olduğu –daha önce doğrulanmış olan (ilk bölüm)– varsayımı doğrultusunda her bireyle ilişkili müze ziyareti olasılığını tanımlar. Rastlantıya bağlı etmenler (örneğin kötü hava koşulları veya bir aile gezintisinde kendiliğinden gelişen koşullar) birörnek olduğuna ve etkileri birbirini dengelediğine, diğer taraftan müze ziyaretini özendirebilecek olan turizm tek başına (diğer her şey eşit olmak üzere) ziyaretleri kalıcılaştıramadığına veya ziyaret olasılıklarını ve sıklık oranlarını kalıcı olarak değiştiremediğine göre, bu olguların modelde hesaba katılmaması pekâlâ doğrudur.

O halde x düzeyindeki birinin müzeye adım atma *olasılığı* –(1) nolu formüllere göre– t(x) = ω(x) denklemiyle ifade edilebilir; o düzeydekilerden

müze gezmeye gidenlerin *oranı* ise d(x). ω(x) formülüyle ifade edilebilir; değişkenin toplam değişkenlik aralığı için de bu oran şöyle hesaplanabilir:

(2) $$t = \sum_{x=0}^{\infty} d(x)\,\omega(x)$$

$\sum_{x=0}^{\infty} d(x)$ işleminin değeri, her birey için, toplam bir talep düzeyini ifade eder ve bir bireyden diğerine kültürel edinimine göre değişir; göstereceğimiz üzere, her şeyin aynı olması kaydıyla bireysel farklılıklar toplamda göz ardı edilebilir:

$$\sum_{x=0}^{\infty} d(x) = k_d$$

Bütüncül bir akıl yürütme sürdürülürse, x değişkenine göre kitlenin D(x) dağılımı, belli bir ülke için talep dağılımı hakkında bir fikir verirken, $\sum_{x}^{\infty} \omega(x)$ işlemi, sergideki eserler sayıca ne kadar fazla ve ne kadar yüceltilmişlerse o kadar yüksek değere sahip olacaktır.

Ziyaret oranı şöyle olacaktır:

$$t = k_\omega .\ k_d . \sum_{x=0}^{\infty} D(x)\,\Omega(x)$$

$$\text{ve} \sum_{x=0}^{\infty} D(x) = \sum_{x=0}^{\infty} \Omega(x) = 1$$

$K = k_\omega .\ k_d$ sonucu ulusal kültürel sermaye olarak yorumlanabilir. Buradaki k_ω ve k_d değişkenlerinin bağımsız değişkenler olmadığı açıktır, zira bir ülkenin sanatsal hazinesinin zenginliği ile kültürel geleneğinin gücü uygulamadaki yatkınlığın derecesi açısından her zaman belirleyicidir.

Doğaldır ki, sunum işlevinin biçimi değiştiğinde alımlayıcı kitlesinin yapısı değişecek, ancak, sunum düzeyi x ekseniyle arasındaki basit yakınlık dolayısıyla değiştiğinde ziyaret sıklığı oranı da yakınlık ilişkisine eşit bir ilişkiyle değiştiğine göre kitlenin yapısı değişmeden kalacaktır. Şu halde, $\sum_{x}^{\infty} \omega(x)$ işleminin sonucundaki miktarı yapıyı bozmadan artıran sergi, daha kalabalık ama yapısı hemen hemen özdeş bir kitleyi çeker.

Sanat eserlerinin alımlanmasını belirleyen yasalar aslında kültürün dağılımıyla ilgili yasaların özel bir alt kümesini oluşturur: Mesajın doğası ne olursa olsun, ister dinsel vahiy, ister siyasi söylem, reklam resmi, teknik nesne vb., alımlama, alımlayıcıya ait kavrama, düşünme ve değerlendirme şemalarının bir sonucudur ve farklılıklar içeren bir toplumda, ulaştırılan bildirilerin doğası ve niteliği ile kitlenin yapısı arasında yakın bir ilişki kurulur.[1] Diğer bir deyişle, bildirinin farklı biçimlerde dağılmasıyla ilgili yasalar –peygamberin ilettiği vahyin yayılması gibi– kültürel ödünçlemeleri yöneten mantığın, özel bir alt kümesidir. Şöyle demektedir Joseph Schumpeter: "Cihad, Celile'li barışçıl 'günahkârlara', Filistin'in 'küçük halkına' tebliğ edilmiş olsaydı ne olurdu diye bir düşünmek yeter. Bu çağrıya cevap vermeyeceklerini, *veremeyeceklerini* kesin saymak hiç de abartılı olmaz, çünkü öteki türlü hezimete uğrayıp yok olup giderlerdi. Peki tam tersine, Muhammed bedevi süvarilerine tevazu ve teslimiyet öğütlemiş olsaydı ona sırtlarını dönmezler miydi? Veya sözünü dinleyecek olsalar, toplulukları yok olmaz mıydı? Peygamber dediğin sadece ilk havarileri için kabul edilebilir bir mesaj bulup söylemekle kalmaz; o an hemen kabul edilebilir bir siyaset geliştirdiği takdirde başarılı olur ve anlaşılır. Başarılı –'hakiki'– peygamberi çuvallamış olan –'sahte'– peygamberden ayıran da tam olarak budur işte. Hakiki peygamber mevcut durumun –kendisinden tamamen bağımsız olan durumun– gereklerini yakından bilir ve bu gerekler değiştiğinde de inananların değişikliği bir ihanet gibi görmelerinin önüne geçecek hazırlıkları yaptıktan sonra yeni bir siyaset benimser."[2]

Böylelikle, farklılıklar içeren bir topluluğa her sunulduğunda, aynı mesaj hem nicelik hem de nitelik olarak çeşitlilik gösteren bir alımlamanın konusu olur: Mesajın okunabilirliği ve etkililiği, alımlayıcıların eğitimden gelen açık veya örtük beklentilerini doğrudan karşılayabildiği ölçüde artarken referans alınan grubun yaygın bas-

1. David Riesmann, revaçta olan özdeş eserlerin, farklı toplumlar tarafından çok farklı biçimlerde ve yine farklı amaçlarla kullanıldığını ileri sürüyor (D. Riesmann, –"Listening to Popular Music", *Individualism Reconsidered* içinde, Glencoe, 1954).

2. J. Schumpeter, *The Sociology of Imperialism* (Emperyalizmin Sosyolojisi), Almancadan çeviren Heint Norden, New York: Meridian Books, 1951, s. 39-40.

kısı, ölçünün her daim anımsatılmasıyla ("Okudunuz mu?", "Bunu mutlaka görmek gerek!") sürer, desteklenir ve berkitilir, kültürel meşruiyetin farklı makamları (akademiler, üniversiteler, eleştirmenler, edebiyat ve sanat ödüllerinin jürileri), –daha doğrudan ifadesiyle– kültür konusunda iktidar verilmiş çevre, yani "*style leaders*" (tarz önderleri) veya "*taste makers*" (yeni beğeniyi belirleyenler) ise parlamenter seçimlerdeki "*opinion leaders*"dan (kanaat önderlerinden) bile hiç kuşkusuz daha belirleyici rol oynar.[3] Bir mesajın şifresi, kurumsal olarak hazırlanmış uzunca bir öğrenimle edinilen bir koda sahip olanlar tarafından çözülebiliyorsa, o halde alımlama da alımlayıcının kod üzerindeki hâkimiyetine göre değişir veya, diğer bir deyişle, alımlama sunulan bildirinin düzeyi ile alımlayanın yetkinlik düzeyi arasındaki mesafenin bir sonucudur.

Açıkçası, önceki varsayımlardan şu çıkmaktadır: Ziyaret sıklığı oranı, ortalama (veya tepe-değerli) arz ile ortalama (veya tepe-değerli*) talep arasındaki ayrımın bir işlevidir. Sezginin hayır demeyeceği bu özellik $\Omega(x)$ veya $D(x)$ işlevlerinin cebirsel biçimine oturmamaktadır.

Tümlenebilirliğin veya türetilebilirliğin genel koşulları aracılığıyla ilkin t'nin $t = t(\omega - d)$ biçiminde yazılabileceği kolaylıkla gösterilebilir, ikinci olarak da dağılımlar eğer tek zirveliyse ziyaret sıklığının en yüksek değeri $\omega - d$ sonucuna göre sıfıra yakın, ama eğer Ω ve D dağılımları simetrik ise sadece sıfıra eşit olabilir; dahası ikinci durumda bir $(\omega - d)^2$ işlevi önem-

* Tepe-değer: İstatistikte sayısal olmayan bir değişkenin (örneğin oy verme davranışı) araştırmada en sık rastlanan biçimi. Diyelim ki X köyünde A, B, C partileri sırasıyla %40, 30, 20 oy almışsa A partisi bu örneklemde tepe-değeri temsil eder. –*ç.n.*

3. Seçim sosyolojisi çalışmaları göstermiştir ki seçimlerdeki tercihlerde kişisel "tesirlerin" önemi büyüktür, çağdaş iletişim araçlarının etkisini dolayımlamakta, hatta yerini almaktadır(Bkz. Bernard Berelson, Paul F. Lazarfeld ve Willam Mc Phee, *Voting*, Şikago, 1954; Paul F. Lazarsfeld, Bernard Berelson ve Hazel Gaudet, *The People's Choice*, New York, 1944; Elihu Katz ve Paul F. Lazarsfeld, *Personal Influence*, Glencoe, 1955). "Tarz önderlerinin" rolüne Bernard Barber ve Lyle S. Lobel'in çalışmasında işaret edilmiştir: "Fashion in Women's Clothes and the American Social System", *Social Forces*, c. 31, Aralık 1952, s. 124-31. "Kanaat önderleri" ile "tarz önderleri" arasında burada kurulan benzeşim, ilkine genel bir kabul olarak yakıştırılan özendirme rolünün bir benzerinin ikincisinden de beklenebileceğini düşündürmemelidir; özendirici olmaları değil denetleyici olmaları söz konusu ve her bildiri gibi, ulaştıkları kişilerin alımlamasına bağlı olan etkileri, bireyler arasındaki ilişki ağlarının toplumsallığındaki türdeşlik nedeniyle bireylerin kanaatlerini doğrulama, tavırlarını pekiştirme yönündedir.

lidir ve buradan hareketle *ziyaret sıklığı oranı arz ile talep arasındaki ortalama farkın karesinin azalan işlevidir* denebilir.

Arz ve talep işlevlerinin aşağıdaki gibi olduğunu öne sürelim:

$$D = D(x, d)$$
$$\Omega = \Omega(x, \omega)$$

d ve ω iki parametredir, örneğin bir ortalama, bunun veya başka parametrelerin eğrileri

(3) bir tarafta $D(x, d_1)$ ve $D(x, d_2)$
(4) diğer tarafta $\Omega(x, \omega_1)$ ve $\Omega(x, \omega_1)$

α ve β büyüklükleri çevrilerek aynı sırayla birbirlerinden çıkarsanırlar, yani

$$D(x+\alpha, d_2) = D(x, d_1)$$
$$\text{ve} \quad \Omega(x+\beta, \omega_2) = \Omega(x, \omega_1)$$

$\int_0^\infty D\,\Omega\,dx$ tümlevi d ve ω'nin bir işlevidir, yani F (d, ω).

F bir d – ω işlevi olacaksa şu hem gerekli hem de yeterlidir:

$$\frac{\delta F}{\delta d} = -\frac{\delta F}{\delta \omega}$$

Ancak

$$\frac{\delta F}{\delta d} = \int_0^\infty D'_d\,\Omega\,dx \quad \text{ve} \quad \frac{\delta F}{\delta \omega} = \int_0^\infty D\,\Omega'_\omega dx$$

(3) ve (4) türevleri alındığında:

$$(5) \quad D'_d = D'x\,\frac{d\alpha}{dd} \quad \text{ve} \quad (6) \quad \Omega'_\omega = \Omega'_x\,\frac{d\beta}{d\omega}$$

(6) ve (5) arasında ilişki kurulduğunda şu sonuç çıkar:

$$\frac{\delta F}{\delta d} = \frac{d\alpha}{d\beta} \cdot \int D'\,\Omega\,dx \quad \text{ve} \quad \frac{\delta F}{\delta \omega} = \frac{d\beta}{d\omega} \int D\,\Omega'\,dx$$

Kollar tümlendiğindeyse şu sonuç:

$$\frac{\delta F}{\delta d} = \frac{d\alpha}{dd}\left[D\ \Omega\right]_0^\infty - \frac{d\alpha}{dd}\int D\,\Omega'\,dx$$

(D Ω) tümleştirmesinin zorunlu koşulu olarak ilk öğe sıfırdır.

Bundan başka, eğer $\frac{dx}{dd} = \frac{d\beta}{d\omega}$ ise,

varılan sonuç şu olur: $\frac{\delta F}{\delta d} = -\frac{\delta F}{\delta \omega}$

Modeli özel bir duruma uygulayalım; d yıl eğitim almış olanlar kategorisinde yer alanların talep işlevinin Laplace-Gauss eğrisini şöyle göstereceğini ortaya koyalım:

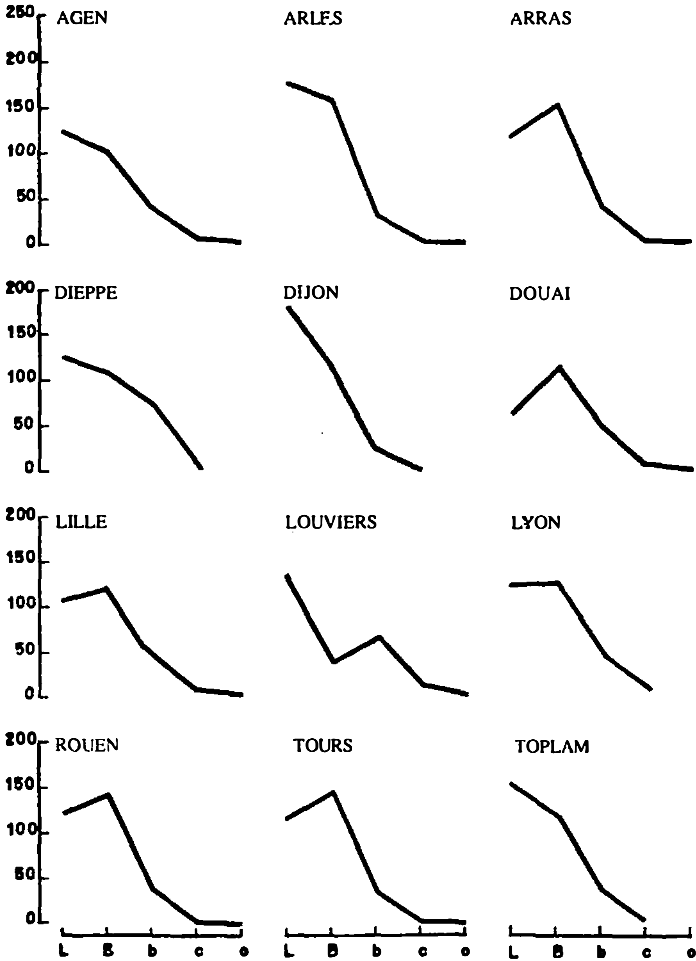
$$D = \frac{kd}{\sigma_d \sqrt{2\pi}}\, e^{-\frac{1}{2}\frac{(x-d)^2}{\sigma^2_d}}$$

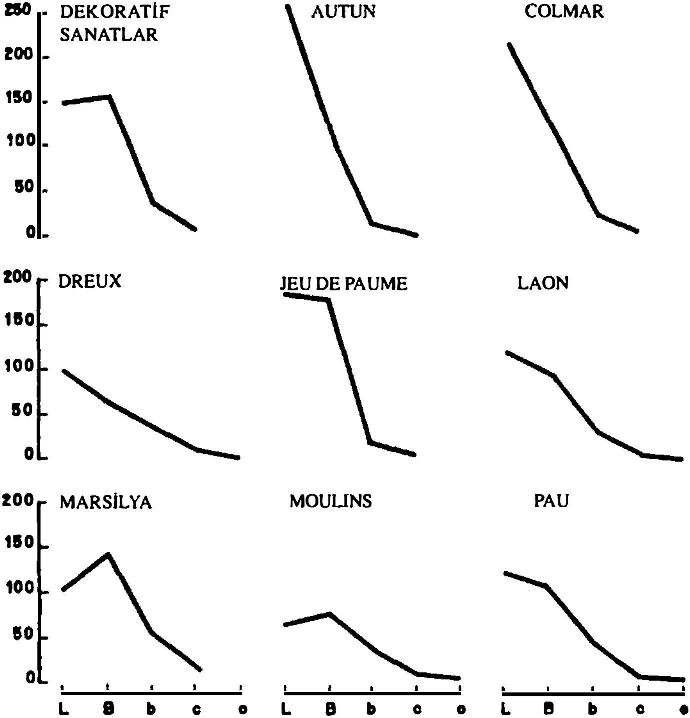
x, yıl olarak ölçülen talep düzeyidir; bu dağılımın σ_d standart sapması x'ten başlı başına bağımsızdır; o halde d ortalama veya tepe-değer düzeyidir.

Arz işlevi şöyledir: $\Omega = \frac{k\omega}{\sigma_\omega \sqrt{2\pi}}\, e^{-\frac{1}{2}\frac{(x-\omega)^2}{\sigma_\omega^2}}$

Müze (büyüklüğü de bir göstergedir) tarafından sunulan kültürel sermaye k olmak üzere, ω standart sapması aynı şekilde x'ten bağımsız kabul edilir.

ZİYARETÇİ KİTLESİNİN KÜLTÜR DÜZEYİ



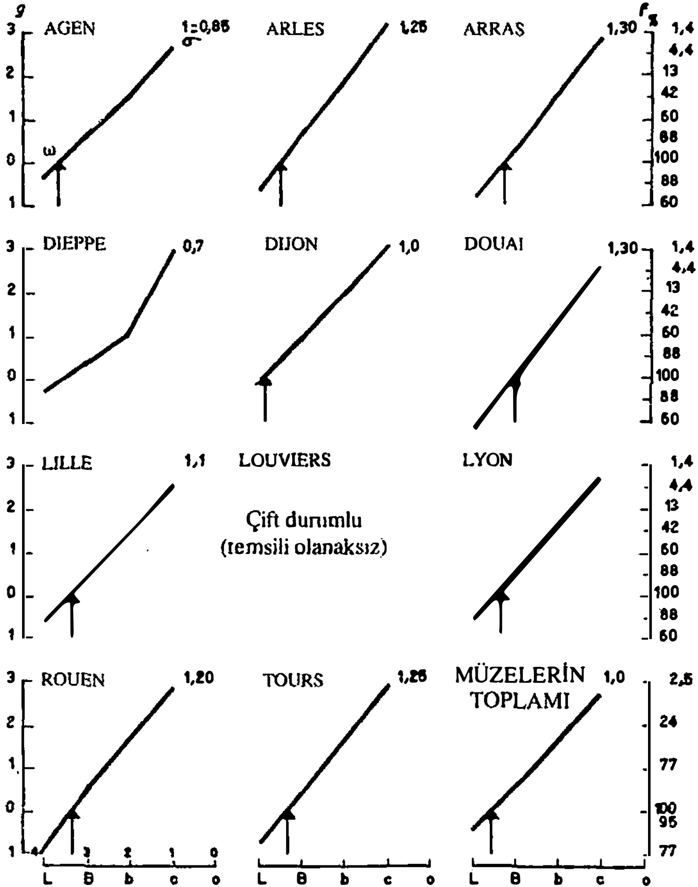


Apsisler : L lisans
B bakalorya
b (ortaokul)
c (ilkokul)

Ordinatlar: O düzeydeki kişilerin örneklem içindeki oranları ile toplam Fransız nüfusu içindeki oranlarının ilişkisi. 100 puan iki oranın eşit olduğunu göstermektedir.

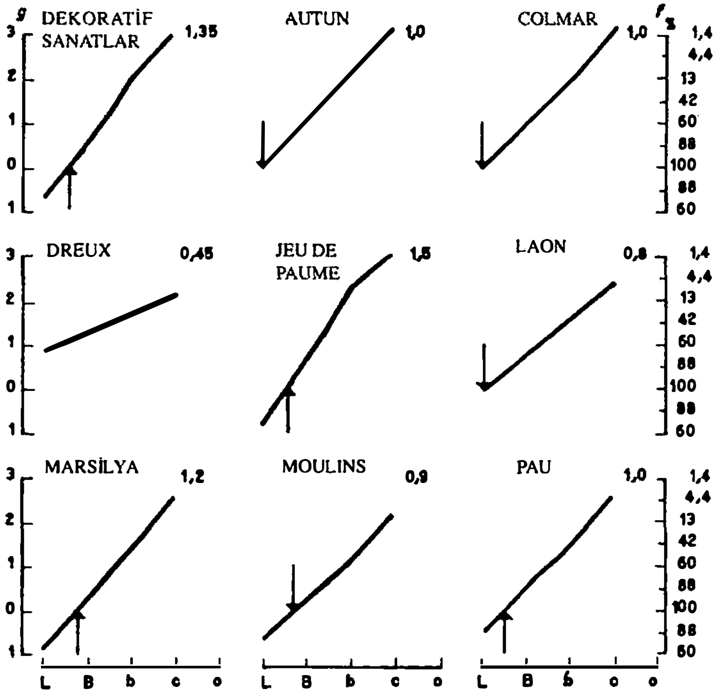
ARZIN TEPE-DEĞER DÜZEYİ

Her müzede her öğrenim düzeyine göre
ziyaret oranı (yaklaşık) ve arz dağılımı



ARZIN TEPE-DEĞER DÜZEYİ

(devamı)

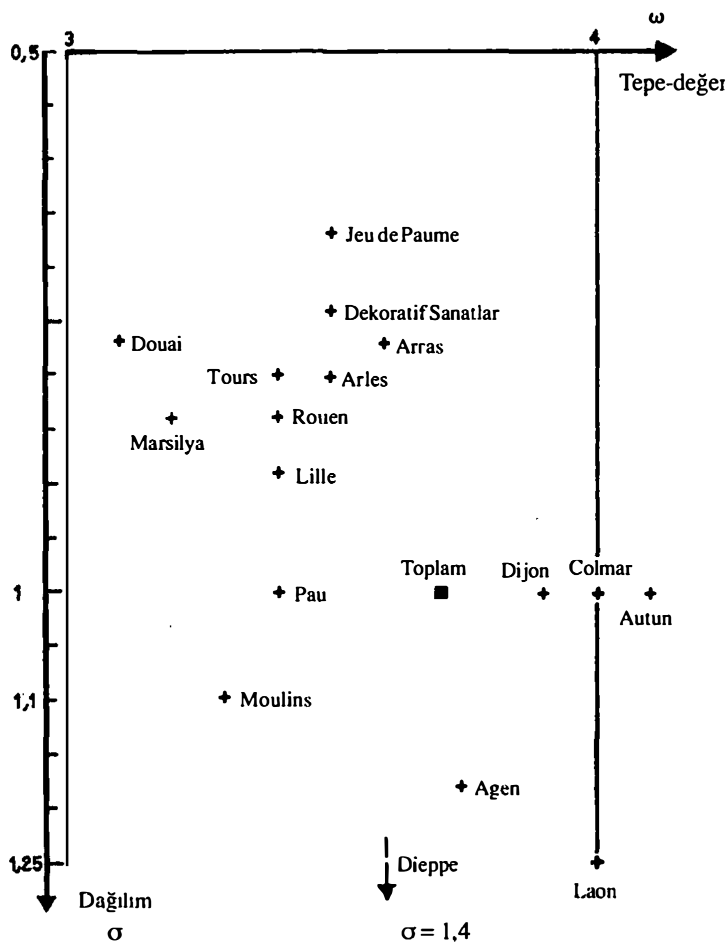


(1) Tepe-değer düzeyi (ω) dikey çizgiyle verilmiştir (Agen için ω = 3,7 okunmaktadır).

Ziyaret sıklıkları şöyle verilmiştir:

– Yüzde olarak ve lisans düzeyi %100'e eşit kabul edilerek (Cetvel f).
– Gauss eğrisine dönüştürülmüş olarak (Cetvel g).
– Sıklık eğimi sağ köşeden aşağıya indirilerek.

HER MÜZEDE ARZIN TEPE-DEĞER DÜZEYİ VE ARZ DAĞILIMI



Ziyaret oranı şu biçimi alıyor:

$$t = \int D.\,\Omega\, dx = \frac{1}{\sqrt{2\pi}} \frac{K}{\sqrt{\sigma^2_d + \sigma^2_\omega}} \cdot e^{-\frac{(\omega - d)^2}{2(\sigma^2_d + \sigma^2_\omega)}}$$

$(\omega - d)^2$ hesabının azalan işlevi olduğu doğrulanabilir.

Üstelik müzeler ile ziyaretçi kitlesi toplamının değişkenliği olarak yorumlanabilecek $\sigma^2 = \sigma^2_d + \alpha^2_{(\omega)}$ parametresine göre değişir. Sonuçta:

(7) $$t = \frac{K}{\sqrt{2\pi\sigma}} e^{-\frac{1}{2}\frac{\Delta^2}{\sigma^2}}$$

olmak üzere : $\Delta = \omega - d$

Grafiklerin de gösterdiği üzere (bkz. s. 122-6) deneyimsel oranlar bu türden anlatımlara bağlıdır. Önerilen çözümsel biçim, araştırma yoluyla saptanmış ziyaret sıklığı oranlarını açıkladığına göre, belirli olmak kaydıyla şu veya bu siyasi eylemin sayıya dökülebilir koşullarını anlamak için bu biçimi kullanmak yanlış olmayacaktır; ama bu doğrulamanın sonuçları harfi harfine alınmamalıdır, yoksa hesaplama tekniğiyle ilgili sınırların ötesine geçmek olur bu.

D talebinde birbirine eşit uzaklıkta dört düzey saptanabileceğini kabul ederek lisans düzeyine 4, bakaloryaya 3, ortaokul düzeyine 2 ve ilkokul diploması düzeyine 1 değeri verilmiştir. Ardışık iki düzey arasındaki farkın, yani birinden diğerine geçmek için gereken ortalama eğitim süresinin (genellikle üç-dört yıl), belki öğretimdeki verimin (burada incelenen bağlamıyla) ister istemez azaldığı en üst iki düzeyin arası hariç, sabit olduğu görülecektir. Okuma-yazması olmayanlara sıfır değeri atandığında, diplomasız ziyaretçilere sıfır ile bir arasında bir değer vermek gerekir, ama bunun keyfi olmayan bir yolla saptanması zordur. Sunulan bildiri düzeyinin (arzın) şimdilik tam olarak 4'e eşit olduğunu veya, genel olarak, daha önce belirlenmiş bir düzeyle örtüştüğünü varsayalım. Bu durumda her müze için şu ilişkilerin hesaplanması yeterli olur:

$$\frac{t(4,d)}{t(4,4)} = f(d)$$

ardından, bir Laplace-Gauss tablosu kullanarak y'nin değerlerini aşağıdaki gibi belirleyelim;

$$\frac{1}{\sqrt{2\pi}} e^{-\frac{1}{2}y^2} = f(d)$$

Varsayım geçerliyse, d ve y arasındaki doğrusal bağıntı şöyledir:

(8) $$\frac{4-d}{\sigma} = y$$

Burada σ daha önce belirlenmiş standart sapmadır.

Bu durum elbette görece seyrektir ve aslında örneklemdeki birkaç müzeyi kapsamaktadır (Autun, Colmar, Dijon). Bu düzeyin konumlandığı aralık, genel olarak ve çoğunlukla da $3 < \omega < 4$ biçiminde biliniyor. Bu nedenle de biraz farklı bir biçimde ortaya koymak gerekiyor $f(4) = f_0$; buradan da çıkacak sonuç şudur: $f_0(3)$, $f_0(2)$, $f_0(1)$.

Şu halde zincirleme yaklaşımlarla belirlenen bir değer vardır her zaman için ve (8) denklemini doğrulayan bu değerden arz düzeyi ve her müzeye bağlı standart sapma sonucu doğuyor. Baştan önerilen bu tür çözümsel bir biçimin ilgili değişkenlerin dönüştürülmesiyle de elde edilebileceği; keza deneyimsel noktaların sayısının düşük ve tanıtlamanın da pozitif olmaktan çok negatif olduğu (tam da her deneyimsel tanıtlamada olduğu gibi) söylenerek itiraz edilebilir.[4]

Sunulan bildiri düzeyi ile alımlayıcının yetkinlik derecesi arasındaki eşdeğerlilik ilkesine uygun biçimde, müzelerin sunum düzeyleri (ziyaretçilerin tepe-değer düzeyine göre ölçülmüştür) ile sergiledikleri eserlerin nitelik ve tür farklılıkları örtüşmektedir. Buna göre, Mona Lisa'dan sonra Fransa'nın en ünlü tablolarını sergileyen Colmar müzesi, ünlü eserler bakımından zengin Dijon ve Autun müzeleri (ilki turistik bir bölgede olmasıyla, ikincisi sunum niteliğiyle dikkat çekmektedir) en yüksek bildiri düzeyine ve en aristokrat kitleye sahiptir. Benzer biçimde, Laon Müzesi (kitlesinin genişliği ve sunum niteliğiyle az önce sayılanlardan çok farklıdır) Yunan vazosu koleksiyonu sayesinde kültürlü bir kitleyi çekmektedir. Buna karşılık şu müzelerin düzeyi düşüktür: Tarih ağırlıklı Dreux müzesi; yeni kurulan ve koleksiyon yöneticisinin genç bir kitleyi çekmeye çalıştığı Douai Müzesi; kitlesi küçük bir taşra müzesinin kitlesi olan Marsilya Güzel Sanatlar Müzesi (sergiler, yeri kent merkezinde olan ve koleksiyonun bulunduğu Cantini Müzesi'nde gerçekleşmektedir); ağırlıklı olarak gündelik nesnelere yer veren Moulins Müzesi; son olarak da çift durumlu (temsili olanaksız), yani ortaokul veya meslek lisesi düzeyi ile bakalorya düzeyi arasında ikinci tepe-değeri olan bir kitleye sahip tek müze olarak özellikle ilginç bir durum arz eden Louviers Müzesi. Araştırma koşulları iyi resim müzelerini geleneksel olanlardan (Jeu de Paume, Tours, Arras, Arles, Rouen veya Lille) ayıran farkların, ki bunlar her zaman için çok ince ayrımlardır, ölçülmesine izin vermemiştir.

4. İlerleyen sayfalarda (s. 132) bu modelin başka içerimleri de belirlenecek.

Ancak, koleksiyon yelpazesi, kimi zaman aynı binada birden fazla müzenin bulunduğu izlenimini verecek kadar genişlediğinde, sunum (veya arz) düzeyi son derece belirsizleştiğinden (Louviers Müzesi örneğinde görüldüğü üzere), müze kitlesinin dağılımının da göz önüne alınması ve kitledeki dar dağılımın sunulan eserlerin yüksek türdeşliğine denk düşüp düşmediğinin (veya tam tersi) doğrulanması gerekir. Gerçekten de Jeu de Paume veya Dekoratif Sanatlar Müzesi gibi neredeyse tamamı türdeş olan eserler sergileyen müzelerde kitle dağılımının dar bir aralıkta olduğunu, büyük ölçüde resim sergileyen müzelerde de (Arras, Tours, Douai, Arles, Rouen, Marsilya, Lille) durumun aynı olmasa bile yakın olduğunu görüyoruz. Buna karşılık şu müzelerde ziyaretçi kitlesi geniş bir dağılıma sahiptir: Ziyaretçi kitlesini, tarihi şatoları gezmeyi sevenlerin ve müzenin bir bölümünde sergilenen tabloları görmeye gelen resim meraklılarının oluşturduğu Dieppe* Müzesi; kitlesini, küçük ve yerel bir arkeoloji ve tarih müzesinin geleneksel ziyaretçileri ile Yunan vazoları koleksiyonunun cezbettiği, daha kültürlü, özellikle de öğretim görevlilerini kapsayan bir kesimin oluşturduğu Laon Müzesi; genellikle gündelik eşyaları, aynı zamanda da sanat meraklıları ve uzmanlarının tanıdığı kimi resimleri sergileyen Moulins Müzesi ve tarihöncesi objeler ile İspanyol ekolünden resimler barındıran Agen Müzesi.

Araştırma koşulları, müzelerin sundukları bildiri düzeyine göre kesin bir hiyerarşisinin çıkarılmasına izin vermiyorsa da bir müze veya anıtın resim dışında folklorik nesneler veya tarihsel objeler sunarak orta sınıfları çekmeye çalıştığını bildiğimize göre bu müzelerin, dahası bütün müzeler ve anıtlar arasında birtakım geniş "düzey" kategorileri belirlenebilir. Ayrıca bir müzenin ziyaretçi kitlesi ne kadar çeşitliyse sunduğu eserlerin de o kadar çeşitli olduğunu ve resmin yanı sıra orta sınıfları cezbedebilecek nesneler sunduğunu kabul edebiliriz. Müzeleri çekici kılan ayrımların halk sınıflarının gözünden neredeyse tamamen kaçması ve, buna bağlı olarak, ziyaretlerinin sergilenen eserlere dair bir ön bilgi dolayısıyla değil de çoğunlukla rastlantı sonucu gerçekleşmesi, önerilmiş olan modelin geçerliliğinin son bir doğrulaması olarak görülebilir.

* Müzeye çevrilmiş bir şato. –*ç.n.*

Koleksiyon yöneticisinin kendi müzesinde yapacağı eylemler, durumun doğası gereği, sergilerin bildiri düzeyine bağlıdır ve yapılabilecekler kısıtlı olmasına rağmen hiç de işe yaramaz değildir: Eserlerle tek seferlik rastlantısal buluşma bir ziyaretçiyi müzenin gediklisi yapmaya yetmediğine göre, tanıtım etkinlikleri, turizm veya rastlantı sonucu günün birinde yolu düşen ziyaretçinin en azından cesaretini kırmamak, onu kaybetmemek müzenin görevidir. Müzelerin ziyaret sıklığının artırılmasına yönelik bir çaba, çok farklı iki amaç doğrultusunda biçimlenebilir: Ziyaretçi kitlesinde en çok temsile sahip toplumsal kategorilerden müritlerin oranını artırmak veya var olan kitlenin ziyaret sıklığını yoğunlaştırmak gibi bir yol "seçilebileceği" gibi, ziyarete hiç gelmemiş veya çok az gelmiş toplumsal sınıflardan kişilerin müzeye çekilmesine de çalışılabilir. Bu amaçlardan hangisine yöneldiğimize bağlı olarak, kullanılacak araçlar da farklılaşacak, hatta kimi zaman duruma özel araçlar kullanılacak ve buna bağlı olarak kitlenin toplam büyüklüğündeki artış daha yavaş veya daha hızlı, maliyet daha düşük veya daha yüksek olacaktır.

Müzeleri zaten ziyaret etmekte olan kültürlü sınıflardan bireyleri bu etkinliklerine devam ettirmek için, öncelikle, resim konusunda çoğunlukla azalan ilgilerini canlandırmak. müze gezisini, çoğunlukla işaretlenmediği etkinlik takvimine yeniden katmak önem kazanıyor. Koleksiyon yöneticisinin "müzebilim" tarafından tanımlanmış geleneksel etkinliğinin anlamı da galiba budur; kaldı ki, "müzebilim" dedikleri de adına rağmen bir bilim değil, yapıla edile yerleşmiş, gayriresmi bir tarzda, kulaktan kulağa aktarılan ampirik öğütler ve ilkeler toplamıdır. Katalog yayımlamak, eserlerin sunumuna çağdaş bir görünüm kazandırmak. müze derneği kurmak ve daha da önemlisi sergi açmak. Bu işin en gözde biçimleri de çeşitli müzelerde sürekli sergideki eserleri bir başlık altında veya bir sanatçıya odaklanarak alışılmadık bir yerde yeni bir düzenlemeyle bir araya getirmek ve, Washington'da Ulusal Galeri'deki "haftanın eseri" örneğinde olduğu gibi, ilgiyi belli bir süre boyunca belli bir esere yoğunlaştırmaktır. Bunların hepsi, yakından tanınan, ama sanat sevdalılarının sosyal etkinlik takvimine girecek bir olay sunmadığı sürece akıllarına gelmeyen bir müze için, söz konusu sevdalıların ilgisini uyandırmaya, canlı tutmaya, hatta bir sanat olayına sosyetik bir törenin veya "sosyal" bir olayın çekim gücünü kazandırabilecek

olağanüstü bir değer yükleyerek olağandışı ziyaretçileri çekmeye dönük adımlardır. Birkaç seçilmişin ehli imanı beslemeye geldiği, uyaroğullarının ve kaba softa ham sofuların sınıf ayinlerinden birini alelacele yaptıkları bir kilise olan müze, kitlesel coşkuya sunulan bir başyapıta şöyle bir göz atmak için New York'ta, Washington'da, Tokyo'da veya Paris'te, eskiden bir haçı veya kutsal emaneti öpmek için olduğu gibi, müminlerin uzun kuyruklarda sabırla bekleyip içeriye yığınla doluştukları bir hac yerine dönebilir bir anda; ancak bu harikaların uyandıracağı hayranlık, bir anda tutuşuveren bu kitlesel cezbe yangınını kutsalı bilmenin bir yolu –kuşkusuz kutsallıktan arındırılmış bir yolu– olarak görmek isteyenler için geçerlidir.

Picasso veya Tutankamon sergisinin ilgi görmesi gibi durumlara entelektüellerin heyecanla yaklaşmasının nedenini anlamak için, entelektüelin kültürle kurduğu ilişkiyi, dahası bu ilişkinin de entelektüelin entelektüel durumla ilişkisinin ne olduğu sorusunu bütünüyle kapsadığını görmek gerekir; bu soru da en çarpıcı ifadesini "Halk sınıflarının kültürle ilişkisi nedir?" sorusunda, entelektüelin halk sınıfları için, yani onların yerine sorduğu ve entelektüelin kültür alanındaki mülksüz sınıfları oluşturan halk sınıflarıyla ilişkisinin ne olduğu sorusunun üstünü örten işte bu soruda bulur. Entelektüellerin bu meseleye (veya çağdaş iletişim araçlarının, "popüler kültürün", kültür merkezlerinin veya cep kitaplarının etkisi de söz konusu olduğundan, benzer diğer meselelere) ilgisinin doğrudan doğruya çıkarları icabı olduğunu göstermek için kültüre erişimdeki en küçük demokratikleşme göstergelerine nasıl dört elle sarıldıklarını gözlemlemek yeterlidir. Birileri "Avignon'lu Kadınlar tablosunun önünde yan yana duran beyaz vizon kürklü kadınlar ile mavi tulumlu işçiler" diye yazarken, öbürlerine göre televizyon herkesin erişebildiği büyük bir kültürel mesaj aracıdır, yani bu mesajlara herkes erişebilir, yani bu mesajlar herkes için özdeş, yani bu mesajlar, bunları alan herkesi özdeş kılmaya yöneliktir. Bu hezeyanların karşısına rakamların büyüleri bozan gerçekliğini koymak gerekiyor.

Hollanda'da 1950-62 arasında düzenlenmiş sergilerde kaydedilen istatistiklerin çözümlenmesi sergilerin ne derece etkili olduğunun belirlenmesini sağlayacaktır: Bu süreçte, Van Gogh (1953) ve Rembrandt (1956) sergilerindeki iki tavan dışarıda tutulursa, müze ve sergilerin toplam ziyaretçi

sayısı düzenli biçimde artmıştır (1952'de 2 500 000 kişiden 1962'de 5 000 000 kişiye). Toplam sayının aksine tek tek sergilerdeki ziyaretçi sayısı, sergi sayısı sürekli arttığı halde (1952'de 275, 1961'de 360 ve 1962'de 460 sergi), 700 000 ila 800 000 aralığında dalgalanarak neredeyse sabit kalmıştır (yine 1953 ve 1956 yılları hariç). Bu gözlem, sergi ritmini yoğunlaştırmayı gözeten bir siyasetin (böyle bir hareket tarzı, verimlilikte şiddetli düşüş yasasına tabi olduğuna göre) etkisinden kuşku duyulması için yeterli olmasının yanı sıra müze ve sergi ziyaretçilerinin toplam sayısının, bazı sergilerin yakaladığı başarıyla aynı derecede artmadığı da gözlemleniyor, çünkü sergi güncesinde az önce anılan "tavanlar", –müzelerin ziyaret güncelerindeki "dip noktalarını" telafi ettikleri için– müze ve sergilerin toplam ziyaretçi kitlesinin güncesindeki "tavanlara" karşılık gelmiyorlar. Şu halde, sıradışı sergilerin yeni ama *eğreti* bir kitle çektiği, müzelerin toplam kitlesinin artmasının sergi düzenleme politikasından bağımsız olarak hem genel eğitim düzeyindeki artışla hem de kültür turizmiyle açıklanabilecek bir olgu olduğu sonucuna varmak yerinde olur [Ek 5, Şema 12].[5]

Sergi, belli bir ziyaretçi kitlesi çekse de, doğrusu kitlenin aristokrat niteliğini perçinlemektedir (geçici sergileri ziyaret edenler ve ziyaret ettikleri sergilerin adlarını verebilenler halk sınıflarında %17,5, orta sınıflarda %30 ve üst sınıflarda %70 düzeyindedir) [Bkz. Ek 4, Tablo 5]. Şu durumda, tarihsel olduğu için görece alımlanabilir olan bir sergi, "İkinci İmparatorluk Günlerinde Pau'da Yaşam" sergisi, müzeye kalabalık bir kitle çekmiştir, ama orta sınıflar ve halk sınıflarından ziyaretçi kesiminin hem göreli oranı hem de toplam rakamı düşüktür [Bkz. Ek 2, Tablo 12]. Dekoratif Sanatlar Müzesi'ndeki "Karşıtlıklar" başlığı altında çağdaş sanatın en cüretli biçimlerine ayrılmış sergide üst sınıflardan ziyaretçilerin oranı %90'a erişirken (%18'i üst düzey yönetici, %33,4'ü üniversite öğrencisi, %21,6'sı öğretim görevlisi ve sanat uzmanı, %17'si üst düzey yöneticilerle evli olan çalışmayan kadınlar) çalışan ve orta düzey yönetici oranı %8'de, zanaatkâr ve esnaf oranı %1,5'ta, işçilerin oranı %0,5'te kalmış, çiftçiler ise hiç yer almamıştır.

5. Sergilerde tıpkı kültür turizmi gibi, ziyaretçilerde süreklilik yaratamaz. Lahey'deki Gemeentemuseum'da 1953-54 arasında gerçekleştirilmiş soruşturmanın da gösterdiği üzere, Vatikan'a ayrılmış olan bir sergi, Katolik ziyaretçilerin akınına uğramış ancak sergiden sonra bu ziyaretçileri hiçbiri müzeye bir daha gelmemiştir (G. J. Van Der Hoek, "Bezoekers Bekeken", *Medelelingen Gemeentemuseum van der Haag*, cilt 2, no 2).

Farklı "düzeylerde" üç serginin eşzamanlı olarak ve güçlü bir tanıtım desteğiyle (radyo ve televizyon yayınları, yerel basındaki haberler, afişler, vb.) yer aldığı Lille Müzesi'nde deneysel bir durum ortaya çıktı. Ziyaretçiler, müzeyi gezerken 18. yüzyıl resim sanatını konu alan hem eserleri hem de bunların sunumları açısından (çıplak duvarlarda, yanlarında basit etiketlerle) klasik bir sergiyi, Lille Üniversitesi'nin himayesindeki bir Mısır sanatı sergisini ve gündelik eşyaların, cam ve kristal eşyaların, seramik ve mobilyaların yer aldığı "Danimarka'da İç Dekorasyon Sanatı" başlıklı üçüncü bir sergiyi gezebiliyordu.

Birbirinden çok farklı "düzeydeki" ve üsluptaki sergilerin eşzamanlı birlikteliğinin, farklı toplumsal kesimleri toplayacağı, Danimarka sergisinin müzeye veya diğer sergilere orta sınıflar ve halk sınıflarından ziyaretçiler çekeceğinin beklenmesi doğaldır. Gerçekten de gündelik girişler neredeyse iki kat artmış, ancak üç serginin ziya-

	Mesai Döneminde Müze		Sergi	
	Günlük ziyaret ortalaması	Toplamdaki oran (%)	Günlük ziyaret ortalaması	Toplamdaki oran (%)
Çiftçiler	0,4	1,5	0	0
İşçiler	1	4	1,2	1
Zanaatkârlar ve esnaf	1.9	8	7,2	7
Çalışanlar ve orta düzey yöneticiler	6.4	27	21,2	21.5
İlkokul öğretmenleri	0,8	3.5	5,2	5,5
Üniv. öğrencileri	6.4	27	31,6	32
Üst düzey yöneticiler	4	17	18.8	19
Öğretim üyeleri ve sanat uzmanları	2,9	12	14	14

retçi yapısı müzenin her zamanki kitlesinin toplumsal yapısıyla benzerlik göstermiş, hatta halk sınıflarının temsil oranı düşmüştür (%5,5' tan %1,2'ye ve ortalama 1,36 ziyaretçiden 1,20 ziyaretçiye).[6]

Ziyaretçi kitlesinin eğitim düzeyine göre dağılımı, bu halka yayma girişimlerinden en çok ayrıcalıklı sınıfların yararlandığını doğrulamaktadır, çünkü sergi gezmeye gelen bakalorya düzeyinin altındaki ziyaretçilerin oranı müzenin olağan kitlesindeki oranın çok altında kalmış, buna karşılık lisans diploması olanların %18,5 olan ortalaması sergilerin toplamında %34'e ve Danimarka sergisi için %36,5'a çıkmış, bakaloryalı ziyaretçilerin oranı ise hemen hemen aynı kalmıştır.

Danimarka sergisi halka mağazada satılabilecek eşyalar sunmasına rağmen, konumu ve öncesinde yapılan tanıtımıyla kültürel bir etkinliğe dönüşerek kültürlü bir kitleye seslenir oldu. Kutsal bir yerde sergilenmeleri, bildik bir yerde daha erişilebilir olacak eserlerin anlamının (özellikle de sunum düzeylerinin) bütünüyle değişmesine yetti. Bourges'daki Jacques Cœur malikânesinin bekçisi, koleksiyon yöneticisine verdiği cevapta tam da bunu ifade etmemiş miydi: "İyi de burayı bir müze yaparsanız gelen olur mu ki?"[7] Ziyaretçilerin neredeyse üçte birinin (%27) ilk kez müzeye gidiyor olmasının yanında (bunun %68,5'luk bir kısmının tek amacı sergiyi gezmek), Lille' den veya civar yerleşim birimlerinden gelenlerin oranının %80'i bulması, orta sınıflar ve halk sınıflarından ziyaretçilerin düşük temsil oranını daha da dikkat çekici kılıyor. Tıpkı anıtların ve ören yerlerinin turistik kitapçıklarda belirtilmesinde olduğu üzere, eserlerin sergilenmesi müze ziyaretini tam anlamıyla bir yükümlülüğe dönüştüren toplumsal bir anlam kazanıyor. "Alışılmadık" sunumun ve halka açık açılış törenlerinin eserlere yüklediği artı değer yine ancak bu eserlere değer yükleyen toplumsal sınıftan olanlar tarafından fark edilip değerlendirilebilir. Toplumsal ilişkilerden kaynaklanan yönlendirmeler ile bir toplumsal etkileme yöntemi olarak

6. Toronto Müzesi'nin ziyaretçi kitlesinin olağan yapısı, sergilerin gerçekleştirildiği zaman diliminde, hatta "Metropolitan Toronto Area için yeni bir kitle yaratma programının önemli bir adımı olan" (*The Museologist*, Rochester, no. 80, Eylül 1961, s. 11-6) bir sergi sürecinde bile değişmeden kalmıştır.

7. Fransa Devlet Müzeleri Yöneticileri Genel Birliği'nin çalıştayında (21 Mayıs 1965) Bourges müze müdürünün aktardığı bir konuşma.

kulaktan kulağa yayılan bilgiler, bu alanda, çağdaş tanıtım tekniklerinden, başka alanlarda olduğundan çok daha etkilidir. Zorunlu bir girişim olarak sergi, işte bu yüzden, farklı çevrelerden ziyaretçiler üstünde aynı derecede etkili olmaz ve en başta amaçladığı serginin yanında başka bir sergiyi daha gezenlerin çoğunluğunu en ayrıcalıklı sınıflardan ziyaretçilerin oluşturması tam da bu nedenledir; diğer bir deyişle kültür değerleri ne kadar çok benimseniyorsa, referans alınan grubun baskısı ne kadar yoğunsa, sunulan kültürel programın gücü de o derece şiddetli hissedilecektir.

Dinsel vaaz gibi kültürel vaaz da ancak inanmayanlardan bazılarını yola getirmekle başarıya ulaşır. Fakat misyonerlik ruhuyla hareket etmeyen ve her şeyden önce çabalarının sonucunu (mümin sayısıyla ölçülür) hemen almak isteyen koleksiyon yöneticisi, doğaldır ki, öncelikle müritlerinin en çok bulunduğu kategorilere seslenecektir. Müze Dostları Derneği'nin, sergilerden sonra "müzebilimsel" girişimin ikinci odağı olması da anlaşılabilir bir durum.

Müze Dostları Derneği'ne üye olanlar, bu oluşumun sunduğu kimi avantajlardan yararlanmak, ama aynı zamanda, belki özellikle de küçük kentlerde, bu oluşumun düzenlediği kültürel gösterilerin sadık bir takipçisi olduklarını da göstermek isterler: Louvre Müzesi Dostları Derneği'nin %23'ü önerilen bütün etkinliklere katıldıklarını (yılda 20 etkinlikten fazla)[8] beyan ediyorlar. Etkinliklere katılımdaki olağanüstü yüksek oran, derneğin neredeyse tamamen kültürlü sınıflardan (üst düzey yöneticiler ve bunlarla evli kadınların %77,5 olan oranına karşılık, zanaatkâr ve esnaf oranı sadece %3, çiftçi ve işçi oranı ise %0,5 düzeyindedir) oluştuğu bilindiğinde anlaşılır bir durum olmaktadır. Üyelerin eğitim düzeyine göre dağılımı da anlamlıdır: Müze ziyaretçileri ortalama bakalorya düzeyindeyken Louvre Dostları Derneği'nin %47'si üniversite mezunu (Fransa genelinde bu oran %1,8'dir), %30'u bakalorya sahibidir. Bakaloryanın altında bir diplomaya sahip olanların oranı ise sadece %19'dur.

Toplumsal kategorileri fark etmeksizin, dernek üyelerinin, üye yazılmadan önce de müzenin gediklisi olmaları, derneğin yeni mürit toplamaktan çok kıdemli müritleri bir araya getirdiğinin kanıtı sayılabilir. Bunların %90'ının müzeyle ilk tanışıklığı 18 yaş öncesine dayanıyor, %55'iyse derneğe bir

8. Louvre Müzesi Dostları 1897 yılında kuruldu; kurucuları, "halkı Louvre'un zenginleşmesine katkıda bulunmaya çağırma" niyetiyle yola çıkmıştı. 1922'de derneğin üye sayısı 3 000 kişiyi bulmuştu. 1897-1922 arasında, Dernek çok sayıda tablonun yanı sıra müzeye 1 milyon frangın üzerinde bir bağışta bulunmuştu.

arkadaşlarının tavsiyesiyle veya aile geleneğini sürdürmek için katıldıklarını belirtiyor. Şu halde dernek, üyelerinin, çocuklukta veya ergenlikte aile ortamında edinilmiş ve okul eğitiminin sürdürülmesiyle gelişmiş bir kültürel etkinlik alışkanlığına kendilerini adamaya devam edebilmeleri olanağını sunuyor. Dernek başkanının temennilerinin tam tersine, dernek, çevre veya kültür eksikliği nedeniyle müzeden uzak kalmış olanları müzeye çekmeye hizmet etmiyor: Her yıl 2 500 yeni üye katılmasına rağmen (üyeliklerini yenilemeyenler de neredeyse aynı sayıdadır) bunların toplumsal nitelikleri eski üyelerinkilerle birebir uyuşmaktadır. Burada özellikle de aristokratik yapıda bir Parisli topluluğu söz konusu olmakla birlikte taşra kentlerindeki müze derneklerinin de hatırı sayılır kişileri ve entelektüelleri bir araya getirmiş ve müze çevresine seçkin bir kitleyi toplamayı hedeflemiş oldukları ortadadır: Lille için orta sınıflar %19 ve üst sınıflar %81, Douai için halk sınıfları %2, orta sınıflar %11 ve üst sınıflar %87. Müzeye yeni bir kitle çekmeyi amaçlamışlarsa bile, uygun yöntemi henüz bulamamışlar.

Başka hiçbir kaygı gütmeden, sadece müzeye çok sayıda ziyaretçi çekmeye odaklanılan çoğu durumda, halihazırdaki yöntemler, hiç kuşkusuz müzelerin mevcut personelinin "doğal eğilimine" en uygun ve en çok denk düşen yöntemlerdir. Oysa müze gezisine gereksinim duymayanları müzeye getirme isteğinin yön verdiği bir politika, kısa vadede son derece sınırlı bir başarı yakalasa bile, hiç kuşkusuz hem başka araçlara başvurmayı hem de –görünen o ki– başka türlü yetişmiş ve başka türlü düşünen bir müze personeli gerektirecektir.

Müzelerin sunum düzeyinin belirlenmesinde topluca etkili olan verilerden (müzenin toplumsal anlamı da bu verilerin en önemsizi değildir) sadece ikisi müze sorumlularının kararına (kısmen de olsa) bağlıdır: Sergilenen eserlerin türü ve sunum tarzı. Özellikle de tarihsel, folklorik veya etnografik nesnelere, seramiklere ve mobilyalara ilgi gösteren ziyaretçi oranının, toplumsal tabakalarda aşağı inildikçe düzenli ve hızlı bir biçimde arttığını [Bkz. Ek 2, Tablo 14 ve 15] bildiğimize göre, en soylu ve en zorlu eserlere ayrılmış müzelerin orta sınıftan ziyaretçileri çekebilmelerinin bir yolu olduğu sonucuna varabiliriz: Mobilya, fayans ve porselen gibi gündelik estetik deneyiminin konusu olan eşyalar ile tarihsel, folklorik, hatta etnolojik nesnelere yer vererek bu sınıftan ziyaretçilerin ev dekorasyonundaki beğenileri dolayısıyla gelişmiş estetik ilgilerine cevap verebilecekleri gibi, hem yüksek tirajlı tarih dergilerinin yakaladığı başarının hem de şatolarda veya tarihsel anıtlarda bulunan müzelerdeki ziya-

retçi kitlelerinin hacim ve bileşimlerinin (çok daha geniş ve çok daha demokratik) ortaya koyduğu üzere insanların tarihsel konu ve nesnelere meraklarını giderebilirler.

Müzelerin ortalama sunum/arz düzeyi düşürülebilecek gibi görünmüyor olsa da sergilenen eserlerin tür ve niteliğinde çeşitliliğe gidilerek ziyaretçi çeşitliliği (bu modele göre σ^2) değiştirilebilir. Ziyaret sıklığı olarak t oranının çözümsel biçimi gösteriyor ki, ziyaretçi çeşitliliğinin, arz ve talep arasındaki farkın karesine (Δ^2) eşit, bundan küçük veya büyük olmasına bağlı olarak, ziyaret oranı σ^2'nin artan, sabit veya azalan işlevidir. Eserlerin dağılımındaki büyüme, eğer bu büyümeye –tıpkı Lille Müzesi'ndeki Danimarka sergisinde olduğu üzere– arzın yoğunluğuna veya müzenin hacmine ilişkin bir büyüme eşlik etmiyorsa, en kültürlü (ve talep düzeyi de en yüksek olan) sınıfların ziyaret oranında bir düşüşü beraberinde getirebilir. Dağılımdaki bu büyüme, her ne olursa olsun, gündelik deneyimlerine en yakın ve ilgilerine en uygun eserleri ziyarete gelen en düşük kültür düzeyindeki ziyaretçilerin temsilinde küçük bir artışa yol açabilir. Bu arada, davranışları "ilginç" olan ile "eğitici" olan karşıtlığı çerçevesine –örneğin Danimarka sergisinde yer alan ve ilgileriyle tamamen örtüşen bildik eşyalar ile müzenin sunduğu estetik beğeni bakımından da "temsil ettiği yarar" bakımından da farklı olan, ısrarlı ve zorlama denebilecek bir ilgi gerektiren eserlerin oluşturduğu karşıtlık çerçevesine– yerleşen orta sınıftan ziyaretçilerde bu vesileyle ziyaretlerinin asıl amacı olmayan eserlere ulaşarak kültür konusundaki iyi niyetlerini ifade etme fırsatını yakalayabilirler.

Bir eserin bildiri düzeyini düşürmenin yolu, eseri şifreleyen kodu eserle eşzamanlı olarak sunmaktan geçiyor; bu sözel veya yazılı anlatım ya alımlayıcı tarafından kısmen veya tamamen biliniyor olmalı ya da –tam anlamıyla akılcı olan pedagojik iletişim modeline uygun olarak– şifresinin çözülmesi için gerekli kodu hiç kesintisiz sağlamalı. Müze ziyaretine yeltenen halk sınıflarının çoğunlukla oraya ait olmadıklarını, dahası yabancı bir ortamda bulunduklarını hissetmelerinin temelinde, sergilenen eserlerle karşılaşmaya hazır olmamalarının yanı sıra müzede de böylesi bir ziyareti kolaylaştıracak yardımcı öğelerin bulunmayışının yattığını bildiğimize göre, sergilenen eserlerin anlaşılma zorlukları birbirlerine eşitse en az kültürlü bireylerin sıkıntısını azaltmanın yolunun, onlara, bekledikleri yardımın sunulmasından geçtiğini varsayabiliriz. Sergilenen eserler hakkında verilecek yazılı ve sözlü bilginin, dikkatleri eserlerin dışsal veya anekdotik özelliklerine çekeceğinden dolayı ziyaretçileri

eser karşısındaki içsel bir yolculuktan alıkoyacağından kaygılanmak demek, tek bir söz veya davranış gerekmeksizin eseri seyre dalma idealinin, uzun ziyaretlerin farkında olmadan kazandırdığı bilgiler sayesinde eserlerle doğrudan tanışıklık kurmuş kişilere özgü olduğunu görmezden gelmek demektir; aynı zamanda kendi-içinde ve kendi-için esere gösterilen ilginin ve eserin sunuyor olabileceği –adeta fazladan– bilgi içeriği karşısındaki ilgisizliğin özel bir estetik tutumu, tıpkı halk sınıflarının güzellik deneyimi gibi yine toplumsal olarak koşullandırılan ve sonuçta toplumsal koşullardan –"zevkli insanların" varlığını olanaklı kılan koşullardan– hiçbir biçimde bağımsız olmayan bir estetik tutumu tanımladığını görmezden gelmek demektir. Estetik tutumun bu toplumsal tanımının anlam ve işlevinin en açık göründüğü yer, orta sınıflar ve halk sınıflarının "rekabetinin" üst sınıfların kültürel "tekelini" ve estetik veya etik kesinlikleri tehdit ettiği alanlardır. Dolayısıyla, tutkulu fotoğrafçıların ve fotoğraf düşkünlüğünün kalburüstü sohbetlerdeki artık basmakalıplaşmış yergisi, aslında estetik bakışı seçkinlerin gözünden tanımlayacak kuralları ortaya koyuyor: Tıpkı kendilerini hatıralık biriktirme çilesine adayan 35 mm. fanatikleri gibi veya görmedikleri filmlerin jeneriklerini sayabilecek sinema sevdalıları gibi, anekdotik bilgiler biriktirmeyle uğraşan bu müze ziyaretçileri de kataloglardaki çözümlemelere eserlerden daha fazla dikkat ediyorlar ve tabii ki estetin şu seçkinci "umurumda mı dünya" tavrının ayırt edici özelliği olan o bir anlık, o uçarı duyguya kendilerini bırakma sanatından habersizler.

Tarihsel veya teknik bilgilendirmeler, *aşağı değerde* olduğu kabul edilecek bir bakışı cesaretlendirecek olsa da görme, bilme, anlama ve öğrenme arasında hiçbir ayrım gözetmeyen, eğitsel yararı salt hazzın önüne geçiren orta sınıftan ziyaretçilerin beklentilerini bütünüyle yerine getirebilecek, dahası, anlamamaya veya anlamak istemeye de haklarının olduğunu, öğrenmelerine ve anlamalarına yönelik araçların sunulmasında örtük olarak göreceklerinden, aynı ziyaretçilerin müzeyi hiç hazırlıksız gezmeye cesaret etmiş olmalarından kaynaklanan sıkıntılarını da hafifletecektir.

Eserler hakkındaki aydınlatıcı bilgilerin, çoğunlukla kaygı duyulduğu üzere, ziyaretçilerin yargısını bozmasından ve müzenin estetiğine dokunmasından sakınmak için, bunların yazılmasını uzmanlara, sunumlarının ise

sanatçılara bırakılması yeterli olacaktır. Ziyaretçiye, sergilenen eserler hakkında, tıpkı Washington'da Ulusal Galeri'de olduğu üzere, müze içinde bilimsel bir sunum yapılmasına veya örneğin British Museum'da olduğu üzere sabit projeksiyon cihazları veya kişilerin doğrudan yararlanabilecekleri görsel-işitsel cihazların kullanılması gibi istenen noktaya varmasa da, her müzeden, en azından ziyaretçinin ucuza alabileceği veya ücretsiz olarak inceleyebileceği, hatta ziyaret süresince ödünç kullanabileceği –ne kadar kısa olursa olsun– bir katalog veya müzenin planını içeren broşürler hazırlamaları beklenemez mi? Koleksiyon yöneticisini ayrıcalıksız sınıflardan uzaklaştıran yanlış anlamayı en iyi açıklayan örnek şudur: Koleksiyon yöneticisi, başka sorumlulukları da olduğu için, su götürmez bir eser sergilemek arzusuyla kimi zaman katalog yayınlamakta gecikirse, anlaşılmaz bir eser karşısında hissedilen tek başınalık duygusundan kaynaklanan huzursuzluğu gidermeye katkıda bulunacak birkaç sayfa, kimi noktalarda eskimiş bilgiler içeriyor olsa bile ziyaretçi kitlesine yetecektir. Müzeleri daha erişilir kılabilecek pek çok teknik, yabancı müzelerde zaten uygulanıyor. Rijksmuseum'un ziyaretçilerine açıklayıcı panolar yardım ediyor. Cambridge'deki Fitzwilliam Müzesi'nde küçük sıralara oturmuş örgü ören yaşlı teyzeler, taşranın ıssız müzelerindeki ya uyuklayan ya da ziyaretçiyi adım adım izleyen asık suratlı bekçilerin yerini aldı: Ulusal Galeri ziyaretçilerinin yanlarında taşıdıkları broşürlerde ziyaretin havasının değişmesinde etkili oldu, çünkü bu broşürlerde kilisede murakabeye dalmaktan çok bahçede gezinmekten söz ediliyor. İçeride çalınacak müziğin, ziyaretçilere, dinsel bir sessizliği bozmadan da birkaç kelime edebilecekleri duygusunu verebilecek olması neden öngörülmez? Az eğitimli veya bilgisini biraz daha derinleştirmek isteyen ziyaretçilere kılavuzluk edecek veya onları bilgilendirecek rehberler neden işe alınmasın? Eğitsel hizmetler (ABD müzelerinde her zaman muhafaza birimi kadar önemlidir) neden desteklenmesin, neden kütüphanelerle, konser salonlarıyla, kitapçılarla, hatta röprodüksiyonlar, folklorik takılar ve objeler satan dükkânlarla donatılmasın? Ziyaretçilerin tüm günü müzede geçirmelerini sağlayacak barlar, kafeler veya lokantalarla müzelere neden daha konuksever bir görünüm kazandırılmasın? ABD'de çok sık görüldüğü üzere, resim öğretmenlerine, müzelerin salonlarında ders yapma olanağı neden sağlanmasın?

Koleksiyon yöneticileri, nesnel açıdan olanaklı iki politikadan, neredeyse her zaman müzenin aristokratik niteliğini yoğunlaştırmaya ve aristokratik kitlesini genişletmeye yönelik olanını seçiyorlarsa, bunun nedeni, bekçiliğini yaptıkları kültürün demokratikleştirilmesine aldıkları kararlarla kendi başlarına belirleyici ölçüde katkı yapamayacaklarının bilincinde olmaları değil, tam tersine, paradoksal

biçimde "yeni göz" mitine bağlı bu uzmanların, sanat eserine ilişkin bir keramet tasavvuru adına, kutsal olanla aradaki hürmet mesafesinin akılcı bir eğitimle kısaltılması yönündeki bütün çabaları "zındıklık" ilan ederek reddetmeleridir. Gerçekten de koleksiyon yöneticileri, seçimlerini, tıpkı bu seçimlerini haklı göstermek için başvurdukları ideolojiler gibi, akılcı kararlarların mantığından çok, mesleği tanımlayan nesnel koşullara, söz konusu mesleği tam bir gelenekçilik adasına dönüştüren özgül toplumsal niteliklere borçlular.

Nitekim koleksiyon yöneticileri, geleneksel bir topluluğun bütün niteliklerini gösteriyor. Fransa'da, 1945'e kadar, taşra kentlerinde (bugün hâlâ bunların pek çoğunda) koleksiyon yöneticilerinin görevini, kimi sıradışı durumlar dışında, ne yetenekleri ne de birikimleri bu işe yetecek arşivciler, kütüphaneciler veya o yöreden birtakım ressamlar yürütüyordu. Paris'teyse müzelerde çalışacakların istihdamıyla ilgili hiçbir akılcı tanım olmadığından ve seçim ölçütleri açıkça belirtilmediğinden, kişisel ilişkiler ve aile gelenekleri çerçevesinde kapalı bir çevrede belirlenen, üstelik müzenin –en azından koleksiyon yöneticiliği mertebesine gelinceye kadar– ne bir mesleki unvan verdiği ne de bir gelir (belki sadece göstermelik olarak) sunduğu zengin birer sanat meraklısı olan koleksiyon yöneticileri, kamu koleksiyonlarını "çıkar gütmeyen bir açgözlülükle" koruma ve zenginleştirme yükümlülüğünü koleksiyonculuğun miracı olarak görüyorlardı.[9] Kamu kesiminde yöneticiliğe, özellikle de eğitimciliğe pek eğilimleri olmadığı, dahası akademik görevlere hiçbir hazırlıkları bulunmadığı halde, sanat yaratıcıları karşısında Sanat'ın bekçisi ve Gelenek'in mutemedi, üniversite kadroları karşısında Sanat'ın dava adamı ve uzmanı, simsarlar karşısında ise çıkar gütmeyen estetik dostları olarak görünebilecekleri geniş kapsamlı, çerçevesi bulanık ve bu özelliklerinden ötürü de saygın bir statüyle yetiniyorlardı. Şu halde, Parisli koleksiyon yöneticileri ile taşradaki birkaç büyük koleksiyonun yöneticileri gerçek anlamıyla bir mesleki oluşum değil, (kelimenin dar anlamıyla) bir "cemaat" oluşumuydu,

9. Uzak geçmişten bir tek örnek bile yeterli gelecektir: 15 Ocak 1856'da, Sauvageot (Balzac'a, *Kuzen Pons* adlı eserini yazarken esin kaynağı olan kişi) koleksiyonunu Louvre Müzesi'ne bağışladı; 4 Mart'ta koleksiyon yöneticisi tayin edildi ve müzede oturma ayrıcalığına nail oldu.

çok yakın ve yoğun ilişkilerle bir araya gelmiş (ve bölünmüş) kişilerden oluşan bir toplamdı.

Bu topluluğun özgül toplumsal niteliklerini belirleyen temel ilke, zayıf sayısal toplamında veya topluluğun mantığını ifade etmekten ve mantıken sürekliliğini sağlamaktan başka bir şey yapmayan istihdam düzeninde aranmamalıdır; söz konusu ilkeyi, işlevleri birbirinden kopuk ve pek tanımlanmamış bir kurumu yaratan mevcut koşulları değiştirmek yerine meşrulaştırmaya yönelen peş peşe rastlantılar, bireysel girişimler ve idari kararlarda, özellikle de sanatın bir parçası ve kültürün selametinin kutsal ve kelimelerle anlatılamayacak değerlerinden biri sayıldığı için sıradan bir mesleğin bürokratik çerçevesine hapsedilmeye asla gelemeyen –nesnel ve öznel– bir "görev" imgesinde buluyoruz. İşte bu yüzden, bu geleneksel "cemaatin" derin hakikatini, apaçık biçimde ilk kez, her ne kadar utangaç bir akılcılaştırma girişimi de olsa, 1945 kararnamesi ortaya koymuştu. Kamu Yönetimi Yüksekokulu'nun* kurulmasıyla aynı döneme rastlayan müzeler kararnamesi, koleksiyon yöneticilerine, eğitim ve istihdam konularında birtakım kuralların (yıllarca süren uzmanlık eğitiminin ardından merkezi sınavdan geçme zorunluluğu getirilmesi gibi) yanı sıra, idari yükümlülüklerin bilimsel yükümlülüklerden ayrılması veya işleyişle ilgilenecek bir personel birimi oluşturulması gibi mesleğin yapısı veya görev tanımı konularında da kamu hizmetlerinin genel çerçevesine uygun kurallar getirmeye çalışıyordu. Koleksiyon yöneticilerinin oluşturduğu geleneksel cemaatin önüne konan bu akılcılık sınavı, –kültür değişikliği uzmanlarının yakından bildiği bir sürece uygun biçimde– eskiler tarafından çıkar gözetmeyen sanat sevdalısı alaylılar ile gözünü hırs bürümüş "mektepliler" arasındaki bir anlaşmazlık olarak görülen şiddetli bir kuşak çatışmasının fitilini ateşledi (başka nedenler de vardı elbette). 1945 kararnamesi, 1964 kararnamesine kadar (çok yakın bir zamanda yürürlüğe girdiğinden sonuçları henüz belli değil)** somut açıdan kâğıt üstünde kaldı. Ne sınav ölçütü ne de sonraki eğitimler müzelerde görev almanın bir güvencesi olamadı: 1961 yılı rakamla-

* Fransa'da yönetici seçkinleri yetiştiren ve genellikle üniversitelerden daha prestijli olan birkaç "yüksekokuldan" biri. –*ç.n.*

** Kitap 1966'da yayımlanmış. –*ç.n.*

rıyla Louvre Okulu'nun en üst kademesinden diploması olanların sadece %37'si müzelere girebildi, çünkü aynı müzeler bu diplomaya sahip olmayanlara koleksiyon asistanlığı görevi vermekte ısrar ediyordu. Hatta Louvre Okulu Öğrenci ve Mezunları Derneği'nin bu atamalardan biri üzerine yaptığı iptal başvurusu Danıştay tarafından reddedildi.[10] İdari ve bilimsel görevleri ellerinde tutan koleksiyon yöneticileri her türlü akılcılaştırma girişimine karşı ellerinden gelen en iyi biçimde direndikleri ve örneğin yürütme görevlerine teknik açıdan hazır kişilerin yerine kendi dünyalarından çıkmış arkadaşlarının gönüllü yardımlarına başvurmaya devam ettikleri için, tüm bir işleyiş, yeni ilkelere verilen birkaç ödün dışında, kişisel ilişkilerin mantığına uygun şekilde devam ediyordu. Aslında, görevlerin çoğunun tek bir kişi için ve tek bir kişi tarafından düzenlendiği, hatta çoğunlukla da "yaratıldığı" bu kapalı ve dar çevrede, kişilerden bağımsız bir düzenleme yapmaya dönük her girişim kişisel tercih veya retlerin keyfiliğini –neredeyse ister istemez– gizlemeye dönük bir adım olarak görülüyor, bu da kişisel ilişkilerin veya ortak çıkarların birleştirdiği gizli toplulukların kapalı kapılar ardında ayak diremesine yol açıyordu.[11]

Aydın, ticaret erbabı (resmi belgelerde nasıl yer alırsa alsın koleksiyon yöneticilerinin eser alımı gibi bir yükümlülüğü vardır: diğer bir ifadesiyle koleksiyoncular ile olası bağışçıların yanında simsarlara karşı rekabete girmek, eserlerin gümrükten çıkmasını durdurmak, vb.), idari sorumlu ve eğitimci olan Fransa'daki müze yöneticisi, aslında diğer ülkelerin (Polonya veya ABD) farklı memurlara ve farklı uzmanlık hizmetlerine bağladığı birden çok işlevi yüklenmiş olmasını, bu işlevler arasından "gönülden bağlılık" görüntüsüyle en çok uyuşanlara ayrıcalık tanımasını meşrulaştırmak için kullanabiliyor. Açıkçası, koleksiyon yöneticilerinin eserler konusundaki kaygıları ile müzenin kitlesi konusundaki kaygıları sürekli bir çatışma içinde. Müzeye erişimin demokratikleştirilmesi kaygısına dair çoğunlukla sözel olan uzlaşımlarına rağmen, koleksiyonları-

10. *Rapport sur les diplômés d'Etudes supérieures de l'Ecole du Louvre*, teksir, 1961.

11. Aynı şekilde, en nesnel sosyolojik çözümleme bile taraflı suçlama ve övgülerin ilanı olarak görülme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

nın üzerine titreyen bu koleksiyoncuların çoğu, müzelerinin ve ziyaretçi kitlelerinin mevcut durumundan memnun aslında:[12] Müzeye yeni bir kitle kazandırmak için boş yere uğraştıklarını doğrudan veya dolaylı bir deneyimle bilmiyor olsalar bile, sergi düzenleme çabalarını veya müzeye eser kazandırmadaki kahramanca çalışmalarını takdir etmekten âciz ziyaretçilerin anlayışsızlığı bu koleksiyon yöneticilerini aristokratik bir karamsarlığa itmeye yetiyor. Burun kıvırdıkları bu çabalardan sınırlı verim alınmasını, yönetmelik tarafından eğitimcilik göreviyle sınırlandıkları için buruk bir sevinçle karşılayan ve çoğu yine ayrıcalıklı sınıflardan gelen Polonyalı koleksiyon yöneticilerinin Fransız meslektaşları da kendilerinin sanata duydukları gönülden bağlılığa yakıştırdıkları bir ziyaretçi kitlesinin, yani seçkin sanat sevdalılarının, hadi onların ağzıyla "tarz yaratanların"[13] diyelim, sanatsal kılavuzluğu görevini yürütme cesaretini, ellerindeki gücün bilimsel tanımının sınırları içinde bulacaklarına hiç kuşku yok. 1947'de Chagall, 1948'de Klee, 1951'de Villon, 1953'te Dufy, 1959'da Max Ernst veya 1963'te Corbusier ve Milo sergilerini (Ulusal Modern Sanat Müzesi) düzenlediklerinde veya geçmiş dönemlerdeki falanca tanınmayan veya filanca az tanınmış

12. Penguilly-l'Haridon, modern müzeyi koleksiyonun karşısına koyarak, müzenin koleksiyon yöneticisini koleksiyoncudan ayıran şeyin ne olması gerektiğini belirtmektedir: "Topçuluk Müzesi gibi bir müze düşüncesi, *modern* bir düşüncedir. Bu nitelikteki bir kurumun kendisi için belirlediği hedef, akılcı ve yöntemsel bir sınıflama uyarınca bir araya getirilmiş ve gruplanmış bir dizi eşyayı insanlara öğretmek, bu kolay ve ciddi eğitim yöntemini halka açmaktır. Öğretimi bu yolla herkesin erişimine açmak, çağımızın düşünme biçiminin de bir parçası. Özel koleksiyon ile müzeyi karıştırmamak gerek. Koleksiyon, gerek ilginç el işçiliğiyle gerekse kullanılan malzemelerin veya uygulanan sanatın zenginliğiyle göze çarpan şu veya bu nitelikteki ilginç nesnelerin belli bir sayıda ama belli bir düzen gözetilmeden bir araya getirilmesidir. Bizim çabaladığımız gibi bir müzeyse bünyesindeki her başlık altındaki objelerin gidebildiği kadar köklerini araştırmayı, üstelik bunun kronolojik sıralamasını da ilginç parçaların apaçık niteliklerini, tarihsel değerlerini, işçiliklerinin güzelliğini de vurgulayarak yapmayı ve elbette pek büyük bir çabaya gerek kalmadan anlaşılan, kişinin bundan sonra da yararlanabileceği yeni bilgileri aktaran bir bütün sunmayı gerektirir" (Penguilly-l'Haridon, "Le Musée d'Artillerie", *Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France* içinde, 1. Bölüm, Paris, 1867, s. 478).

13. Raymonde Moulin'in eseri, koleksiyon yöneticilerinin *"tarz yaratanlar"* olarak rolüne dair yöntemsel bir çalışma: *Le Marché de la peinture en France, essai de sociologie économique*, Paris: Minuit, 1967.

ressamı diriltiklerinde –yani yeniden tanıttıklarında–, temel görevlerini, adını koyacak olursak, yerleşik değerleri kutsama görevini yerine getirmiyorlar mıydı zaten?

Koleksiyon yöneticilerinin toplumla olan ilişkilerinin yine kendileri tarafından üretilmiş temsilinin çelişkileri de işte buradan hareket edince anlaşılabiliyor. Ücretsiz giriş, ziyaret saatlerinin uzatılması, tanıtım etkinlikleri gibi ulusal veya uluslararası oturumlarda hiç sektirilmeden anımsatılan bir avuç geleneksel başlık, "demokratikleş(tir)me" kaygısına karşı en geçerli savunmayı sağlıyor, çünkü müzelerin büyük yoksulluğunun asla gerçekleştirmeye olanak tanımayacağı kimi teknik ve teknik olduğu kadar da sihirli reçetelerin verimliliği hakkında sonu gelmeyen tartışmaların zemininde bir taraftan –diyelim ki– tanıtım konusundaki kutsal ilkelerin hatırlanmasına ve ortak değerlerin yeniden ısıtılıp öne sürülmesine olanak tanırken, diğer taraftan da bu değerleri ve ilkeleri tehdit edebilecek sorgulamalara karşı bağışıklık kazandırıyor. Halka açık salonları ve sadece uzmanların erişimine açık kaynakları olan müzenin tam kalbinde yer alan bu ikilik, koleksiyon yöneticilerinin çelişkisini, dahası, kişisel bağlanımlarına karşı duran bir toplumun veya bir dönemin talepleri ile sınıfsal çevrelerinden veya mesleklerinden kaynaklanan seçkinler kulübü olma eğilimi arasında bölünmüş olmalarını da son derece iyi ifade ediyor.[14]

Ne var ki koleksiyon yöneticilerinin tutumlarına çekilen sınırlar aynı zamanda kültürel davranışları özendirmeye dönük her tür olası girişime çekilmiş sınırlar oluyor. Müze ziyaretlerini özendirme politikasının, özellikle de basın, radyo ve televizyon tanıtımının mucizevi etkisine inananlar, bu tarzın, aslında kılavuz kitapçıklarda. turizm ofislerinde veya turistik yerleşimlerin girişlerindeki tabelalarda zaten fazlasıyla verilmiş bilgileri yinelemekten öteye gitmediğinin farkında olmadıklarından bir yabancıya meramını daha iyi anlatmak için yüksek sesle tane tane konuşmanın yeteceğini sananlara benziyorlar.

14. Müzelerin kendi aralarında nasıl ayrıldıklarının *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts* (XIII, "Musées", Paris, tarih yok) için asıl eksen olması son derece anlamlı. Depolardaki eserlerin bir kısmının sergilenmesi kararı toplumda büyük bir yankı uyandırdıysa, hiç kuşkusuz sanat meraklılarında da sanatın gizemlerine yolculuk yaptıkları duygusu uyandırmıştır.

Doğrudan özendirmeler toplumsal dirençleri kırıp ilk ziyareti kolaylaştırabilirler hiç kuşkusuz, ancak kültürel etkinliğin düzenli gerçekleştirilmesine insanları daha yatkın yapmaya yetmeyeceklerinden başarıları kısa ömürlü olmaya mahkûmdur. Benzer biçimde, doğrudan seslenme çabası, çağın iletişim araçlarıyla yapılan bilgilendirme-özendirme çalışmaları veya "popüler kültür" kurumları tarafından yürütülen kültür yaygınlaştırma girişimleri, ancak düzenli ve sürekli bir okul eğitiminin böyle bir etkiyi almaya hazırladığı bireylerde yankısını bulabilir. Görünen o ki, çocuklara yönelik sanatsal eğitim çalışmalarında sık sık tanık olunan kısmi başarısızlık da bununla açıklanabilir. Okulla ilişiğin kesilmesinden sonra, çocukların önemli bir bölümünün, okulun aşılamaya çalıştığı bir etkinliği reddetmesinin nedeni, çoğunlukla zannedildiği gibi erken yaşlardaki bu eğitimin etkisinin okul ve müzeyi bir araya getirmesi ve dolayısıyla bir taraftaki kopuşun diğer tarafta da kopuş yaratması değil, tam tersine toplumsal çevresinden kültür etkinliğinin düzenli yapılmasına yönelik yaygın bir destek alamamış olanlarda müze ziyareti gibi kültürlülere özgü bir tutumun gelişebilmesi için okula gitme süresinin yeterince uzun, eğitimin de yeterince derin olmamasıdır.

Aynı biçimde bugüne kadar müze ziyaretlerinin artırılmasına yönelik bütün özendirme girişimleri, ilgiyi çekmek için hangi araç ne derece doğrudan kullanılıyor olursa olsun kitlenin toplumsal ve kültürel niteliklerinin aynı kaldığını göstermektedir. Bu çerçevede örneğin UNESCO'nun 1956 yılında Limoges'da gerçekleştirdiği deneyden de söz edebiliriz: İlkin, müzede, rehberli gezi olanağının sağlandığı ve 3 000 adet kataloğun dağıtıldığı bir resim sergisi; ikinci olarak, eserlerin taşınabilir panolara yerleştirilmiş çift kopya röprodüksiyonlarıyla hem Haute-Vienne kantonunun on iki ilçesinin belediye etkinlik salonlarında hem de Limoges'daki fabrika ve okullarda, Ulusal Müzeler Heyeti'nden iki temsilcinin sunumuyla gerçekleştirilecek birer sergi; üçüncü olarak, Limoges garında, postane salonunda, belediye kütüphanesinde ve kimi okullarda taşınabilir panolarla iki kez sergi; dördüncü olarak, gençlik ve spor dairesinden bir ekip tarafından "halk kitlelerinde çağdaş resme karşı duyarlılık yaratmayı hedefleyen" filmlerin gösteriminin düzenlenmesi; beşinci ve son olarak, belediye kütüphanesinin desteğiyle sanat içerikli kitapların dağıtılması.[15] Bütün bu etkinliklere reklamlar, afişler, Li-

15. Deneyin çerçevesini ve soruşturmanın sonuçlarını bizimle paylaşan J. Dumazedier'ye teşekkür ederiz.

moges garına ve erkek lisesine yerleştirilmiş panolar, gündelik yayınlardaki makaleler ve Limoges radyosunun yayınları yoğun biçimde eşlik etti.

Bu deney, en çağdaş bilgilendirme araçları olan gazete, radyo ve reklamların en geleneksel yöntemler olarak kabul edilen konferansları ve kitapları desteklediği en iyi koşullarda yapılan doğrudan eylemin etkisinin ölçülmesine olanak tanıdı. Özellikle de basın, radyo veya televizyon yoluyla bilgilendirme gibi doğrudan eylem yollarının etkisinin farklı biçimde ortaya çıktığını bildiğimiz için, sanat eserlerinin sergilendiği müzenin kitlesinde bu deney boyunca hiçbir değişiklik görülmemiş olmasını da anlayabiliyoruz.[16]

	Limoges Müzesi'nin ziyaretçi kitlesi %	Fransız müzelerinin toplam kitlesi %
Çiftçiler	2	1
İşçiler	4	5
Esnaf ve zanaatkârlar	5	6
Memur ve üst düzey yöneticiler	15,5	23
Öğrenciler, öğretmen ve eğitimciler	11 / 43,5 } 54,5	18 / 38 } 56
Diğerleri	21	9
Toplam	100	100

Yine burada radyo ve televizyonun etkisinin düzenli ve türdeş olmadığını anımsamak mümkün. Televizyona sahip olma oranının farklı toplumsal kategorilerde son derece eşitsiz bir dağılım göstermesi (ücretli tarım işçilerinde %3.8, çiftçilerde %5.9, işçilerde %20.8, orta kademe yöneticilerde % 31 ve üst kademe yöneticilerde 35.5) bir tarafa, *bildiriyi alımlayabilir olmak* da hem bildirinin türüne hem de onu alımlayan bireylerin toplumsal ve kültürel niteliklerine göre değişmektedir. Radyo ve televizyonun "kültürel" yayınlarını (tiyatro oyunları, konserler, vb.) izlemek, eğitim düzeyine ve toplumsal hiyerarşideki konuma[17] bağlı olduğuna göre, müzeler veya ser-

16. Aynı şekilde, Toronto Müzesi'ndeki sergiye gelen ziyaretçilerin sadece %1'i, öncesinde şehirdeki afişleri gördüklerini ifade etmişlerdi (*The Museologist*, Rochester, no. 80, Eylül 1961, s. 11-6).

17. Bkz. "Une enquête par sondage sur l'écoute radiophonique en France", *Etudes et conjoncture*, Ekim 1963.

gilerle ilgili haberlerin televizyon izleyicilerinin ancak en kültürlü kesimine ulaşabileceği ve doğal olarak belli bir etki uyandırabileceğinden veya, daha doğrusu, bu haberlerin izleyicilere ancak eğitim düzeyleri ölçüsünde ulaşabileceği ve tesir edebileceğinden emin olmak için deney yapmaya gerek yok. Sanatla ilgili yayınları en çok ve en iyi alımlayan kitlenin, kültürleriyle buna çoktan hazır olan izleyiciler/dinleyiciler olduğuna ve hangi yöntem kullanılırsa kullanılsın, kitle ne kadar kültürlüyse kültürel etkinliğe yönlendirmenin ancak o kadar başarıya ulaştığına kuşku yok.[18]

Tiraj kaygılarının deneme yanılma yöntemi üzerine kurulu bir ayaküstü sosyoloji geliştirmeye zorladığı gazeteciler, modern iletişim araçlarına yakıştırılan mucizevi güçleri kullanmaktan özellikle sakınmaktadır. Eğitici-öğretici olmaya gönülden bağlı olduğu tescilli olan haftalık *Elle* dergisi, 1963 ve 1964'te hiç müze ziyareti önermedi okuyucusuna. Çocuklara müzenin nasıl gezdirileceğini konu alan ve aslında müze gezisine özenmelerinin nedenini çoğunlukla çocuklarına eşlik etme arzusunda bulan annelere yönelik bir makaleyi istisna kabul edersek, tiyatroya, edebiyata ve sinemaya düzenli köşe ayıran (kadına dair vurgularla ele alındığından bahsetmeye bile gerek yok) bu haftalık dergi, iki yıllık süreçte, hepi topu Fransız müzelerinin bir listesini vermekle, geçici sergileri bildirmekle, Haute-Provence'taki el sanatları sergisine bir tür turistik gezi önermekle ve son olarak da Noel sayısında renkli bir röprodüksiyon vermekle yetindi. Böyle bir haftalık derginin çoğunlukla halk sınıfları ile orta sınıflardan oluşan bir okuyucu kitlesinde (%4 çiftçi, %22 işçi, %10 zanaatkâr ve esnaf, %25 orta düzey yönetici, sadece %18 kadar üst düzey yönetici ve %21 işsiz veya diğer) bir ilgi kıvılcımı çakabileceğini, hatta kültür seferine çıkma isteği uyandırabileceğini yadsımak söz konusu olamaz ama, kalıcı bir dönüşüm ve kültür etkinliğine katılma bakımından süreklilik sağlayamayacağı da açıktır.

Kültür etkinliğine özendirmeye yönelik her türlü doğrudan eylemin karşı karşıya geldiği sınırlar kültür merkezlerinin omuzlarında da ağırlığını hissettirmektedir. İster Havre'daki gibi sırtını müzeye versin, ister Caen'daki gibi tiyatroya, kültür merkezleri sadece aldığı eğitim ve ait olduğu toplumsal çevrece kültürel etkinliğe hazırlanmış bireyleri çekmiş, bir araya getirmiştir. Havre Kültür Merkezi'nin üye sayısı 1961-64 arasında 138 kişi ile 3 500 kişi arasında gidip gelmiş, ancak müzelerin ziyaretçi kitlesinin yapısıyla büyük benzerlik gösteren kitlenin yapısı dikkat çekici biçimde sabit kalmıştır: Üst düzey yöneticilerin, serbest meslek sahiplerinin ve üniversite öğrencilerinin oranı, toplam üye sayısında %57,2 ile %67,2 arasında salınarak yine toplam sayıya koşut olarak artmıştır. Havre Kültür Merkezi'nin tıpkı Dekoratif Sanatlar veya Autun müzeleri gibi özellikle yüksek düzeyde eserler su-

18. Daha önce bahsi geçen IFOP soruşturması da gösteriyor ki, 100 kitap satışından sadece üçünde televizyonun, birinde de radyonun etkisi görülmektedir.

narak yapısı müze kitlesininkine yaklaşan bir kitleyi çekmesinin nedeni, hiç kuşkusuz, çağdaş eserlere adanmış cüretkâr mimarisi olan bir müzeye yaslanması, dolayısıyla da bu tür müzelerin olağan kitlesini cezbetmesidir.

İlk sırayı tiyatro etkinliklerine tanıyan Caen Kültür Merkezi'nin (açılışından bir yıl sonra 30 Mayıs 1964 itibariyle) kitlesinin dörtte üçünü orta ve yükseköğrenim öğrencileri, geri kalanını ise %7,8 ile üst düzey yöneticiler ve eğitimciler, %8,5 ile çalışanlar ve esnaf oluştururken işçi ve çiftçilerin oranı sadece %0,7'dir.[19] Aynı şekilde Bourges Kültür Merkezi'nin kitlesini (açılışından dokuz ay sonra, 30 Haziran 1964 itibariyle) %26,8 oranıyla orta ve yükseköğrenim öğrencileri, %52.5 ile üst düzey yöneticiler ve eğitimciler, orta düzey yöneticiler ve çalışanlar, %9,6 ile işçiler ve %1,2 ile çiftçiler oluşturmaktadır.[20] Spor veya aileyle ilgili öteden beri var olan profesyonel kuruluşlar tarafından yürütülen etkinlikler orta sınıfların bir bölümünü, halk sınıflarının ise küçük bir kısmını, alışık olmadıkları bir kültür etkinliğine özendirebildiği için, kültür merkezi de tiyatro veya müze gibi kurumların niteliklerini kuşandığı düşüncesiyle, bu kurumları tamamladığını veya bunların yerini aldığını ileri sürebilmiştir: Kültürlü sınıfın mensupları, kültürün bu kutsal mekânlarını ziyareti bir hak ve ödev olarak görürken, yeterli kültürleri olmayan diğerleri dışlandıklarını hissediyorlar. Popüler kültürün bir kuruntuyla yüklediği işlevden uzak olan kültür merkezi, kültürlü insanların toplandığı merkez olmaya devam ediyor.

Bir izleyicinin herhangi bir mesaja ilgisini yöneltmesi ve, daha da önemlisi, onu kavrayabilmesi, "kültürüne" doğrudan doğruya ve sıkı sıkıya bağlı olduğundan, kültürlü davranışı yaratabilecek tek kurum olan okul karşısındaki eşitsizlikler sürdükçe, gerçekten kalıcı anlamda azaltamayacakları kültürel eşitsizlikleri örtmeye (gizlemeye) devam edecek olan doğrudan kültür eyleminin –kültür merkezlerinden "halk eğitimi" girişimlerine uzanan– çeşitli yöntemlerinin etkililiğinden olsa olsa kuşku duyulabilir. Kültür eserlerine ulaştıra-

19. M. ve R. Fichelet, *Maisons de la culture et développement économique: Caen*, teksir, 1965, Bölüm I, s. 12.

20. S. de Schonen ve E. Matalon, *Une enquête par sondage sur la fréquentation de la Maison de la culture de Bourges*, teksir (Comité national pour un aménagement des temps de travail et des temps de loisir, 1965). Grenoble Kültür Merkezi'nin 23 715 üyesini kapsayan Haziran 1968 tarihli (açılışından üç ay sonra) bir istatistik çalışmasına göre ziyaretçi kitlesinin %38,7'si orta ve yükseköğrenim öğrencisi ile stajyer, %10,8'i eğitimci, %31'ini çalışan, orta düzey yönetici ve zanaatkâr, %3,8'i serbest meslek sahibi ve üst düzey yönetici olmasına karşın sadece %9,7'si işçi-ustabaşı ve %0,1'i çiftçi (Bkz. "Nos adhérents, qui sont-ils?" *Rouge et Noir*, no. 1, Temmuz 1968, s. 1).

cak kestirme bir yol olmadığı gibi, yapay olarak üretilmiş ve doğrudan yönlendirilmiş buluşmaların da geleceği yoktur.

Halk eğitimi girişimlerinin çoğu ve özellikle de kültür merkezleri, genellikle belli bir toplumsal durumun ifadesi olarak tezahür eden ve ortak önyargılar etrafında örülen bir ideolojiden esinleniyor. Halkın çoğunluğunu eserlere yaklaşmaktan, bunları seyre dalmaktan ve tadını çıkarmaktan sadece fiziksel olanaksızlıkların uzak tuttuğunu zanneden sorumlular ve düzenleyiciler, halkı eserlere çekmede başarısız kaldıklarında eserleri halka götürmenin yeterli olduğunu sanıyorlar. Renault fabrikalarında resim sergileri veya Villeurbanne işçilerine yönelik tiyatro gösterileri hiçbir şey kanıtlayamamaktadır, çünkü çözeceklerini öne sürdükleri sorunu, önceden kararlaştırılmış ve düzenli bir girişim olarak kültürel etkinliğin koşulları sorununu, çözülmüş bir şekilde önlerine koydukları için deneyin bizzat hedefi ortadan kalkmaktadır. Bu deneylerin tek etkisi, halk eğitimi girişimlerinde bulunanların kendi girişimlerinin meşruluğuna ikna olmalarıdır. Ayrıcalıksız sınıfları kültür etkinliklerine özendirmek ve hazırlamak için sorumlu eğitimcilere başvurulduğundan halk eğitimleri görünüşte gerçekçidir, ancak eserle yüz yüze gelmenin, kalıcı bir kültür etkinliğinde bulunma eğilimini tek başına belirlemeye yeteceğini öneren ideolojiden bütünüyle kopmuş da değildir. En az kültürlü, yani üniversite eğitiminin şu kalıplaştırıcı etkisiyle en az bozulmuş olan sınıfların, o kültürel masumiyetleriyle sanatın en cüretli ve özgün biçimlerini önyargısız olarak benimseyeceklerine büsbütün ikna olmuş olan kültür merkezi sorumluları, öncü estetiğin arayışlarıyla halk kitlesinin arayışını hiç çelişkisiz uzlaştırabileceklerini düşünmektedirler. Bu durum da ilettikleri mesajın gerçek muhataplarından –yani klasik kültürlerinin yanı sıra o kültürü aşma yetenekleri ve arzularını da okula borçlu olan entelektüellerden– başka kimseyle neden karşılaşmadıklarını açıklamaya az buz katkıda bulunmaz.

Kültür açığını kapatmayı hedefleyen bu girişimler, bunları düzenleyenlerin aklından geçen ne olursa olsun, nesnel açıdan okul eğitiminin çeperinde yer aldığından okul eğitimiyle rekabet etmez, onu tamamlar; bu yineleme ve çeperinde olma konumu kendi doğrulamasını da doğal olarak bir ideolojide, okul denen kurumun yetersizliklerinin eleştirisinden hareketle, eğitimin (diğer bir deyişle, kültürlü

davranışı belirleyen alışkanlıklar ve yatkınlıklar bütününün öğretim ve temrin yoluyla belletilmesinin) meşruluk ve veriminin eleştirilmesi sonucuna varan bir ideolojide bulur. Alt düzey bir okul olarak görünme tehlikesiyle her zaman yüz yüze olan bu kuruluşların, kendilerine kaydolanlardan pek çoğuna üniversite kurumunun esirgediği birtakım meslek ve görevleri sundukları bilindiğine göre, kültürün yaygınlaştırılmasına veya kültürel etkinlik düzenlemeye odaklandığını ileri sürenlerin pek çoğunun okulun rolüne getirdikleri eleştiriyi neden *amentülerinin* ilk cümlesi yaptıkları anlaşılabiliyor.[21] Bu ideolojik inançlar, bunları tebliğ edenlerin eğreti bir konumda kalmalarına ve bu konumu korumalarına katkıda bulunuyor olabilir, ama o konumdan çıkmak için hiç olmazsa görünüşte makul olan bir yol bulmalarına da engel oluyor. Yine de başarısızlıkla ilgili saptamalar, bu başarısızlığı aşmanın koşullarını örtük olarak içerir.

Brancion Kapısı, Mercœur Sokağı, Paris-Merkez ve Paris-Charonne gibi gençlik merkezlerinde yürütülen etkinliklere dair bilgi veren Seine Valiliği Gençlik, Spor ve Güzel Sanatlar Müdürü Sayın Eyraut sözlerini şöyle bağlıyor: "Öncelikle halktan kişiler müzeye gitme gereksinimi duymuyor ve müzede de kendisini rahat hissetmiyor; ikinci olarak, insanları müzeye çekmek için kesinlikle bir sorumlu eğitimcinin bu etkinlikle özel olarak ilgilenmesi gerekiyor; üçüncü olarak da bu girişimin meyvesini almak için aylar, hatta yıllar geçmesi gerek."[22] Bu da demek oluyor ki, doğrudan kültürel etkinlik, ancak akademik yöntemler kullanıldığında ve süre bakımından da okulda insanları "kültürlü" yapmak için harcanandan geri kalmayan süreler belirlendiğinde gönüllüler (görünüşe bakılırsa kendi kategorilerinin ortalamasından daha eğitimliler) üzerinde fark edilebilir sonuçlara yol açabiliyor.

İnsanları kültür eserleriyle doğrudan temas ettirme deneyimleri mevcut biçimiyle kültür değişikliği uzmanlarının yabancı olmadığı bir yasaya göre işliyor: Her teknik mükemmelen öğrenilebilir veya anlaşılabilir, ama kuvveden fiile çıkmasını sağlayacak koşullar su-

21. Jacques Charpentreau ve René Kaës'in *La Culture populaire en France* (Editions Ouvrière, 1962) adlı kitabı bu ideolojiyi tam olarak yansıtan bir örnek. Benzer biçimde Billières projesi hakkında da şöyle yazıyorlar: "Billières projesi, kesintisiz eğitimin merkezine okulu alıyor. Projenin zaafı tam da bu. Bütün Fransa'nın tekrar okula dönerek bir kültür yaşamı bulması, psikolojik nedenlerden ötürü pek olası görünmüyor. Kültür yaşanır, deneyimlenir, yaratılır; 'okul sıralarında öğrenilmez'."

22. Şubat 1965'te sunulmuş rapor.

nulmazsa veya ona anlam kazandırabilecek, üstünde durabileceği temeli verebilecek biricik şey olan tutum ve alışkanlıklar sistemiyle bütünleşmezse daha sonra unutulabilir. Öğrenim programında öngörülen çeşitli müze ziyaretlerini Louvre Müzesi'nin eğitim biriminin desteğiyle gerçekleştiren okullu genç kızlardan işte bu yüzden sadece %19'u, bu zorunlu ziyaretleri izleyen dört ay içinde başka bir müzeyi ziyaret etmiştir. Bu oranın da gençlerin hâlâ ortaöğrenimde olmalarına karşın bu düzeyde kaldığını söylemek gerek.[23] Aynı şekilde İkbayliyen'de görev yapan ilk öğretmenlerin on dokuzuncu yüzyılın sonunda en çok yakındıkları şey, öğrencilerinin öğrenmiş oldukları her şeyi, yani ister ağaçların boyları söz konusu olsun, ister aritmetik, aslında dünya karşısındaki tutumu yakından ilgilendiren ve, bu örnekte, okulun tek başına aktaramadığı birbirine bağlı teknikleri okul biter bitmez unutmalarıydı.

Öyleyse bu girişimlerin belli bir etkisinin olması için okulun elindeki araçlarla donanmaları mı gerekmektedir? Aslında kültürü yaygınlaştırmaya çalışan ve okulun çeperinde kalan kuruluşlara akademik görevleri ve disiplinleri kabul ettirmeye yönelik her türlü çaba, meşru eğitim kurumuyla bütünleşmenin getirisi ile çeperde bulunmanın getirisi arasında yalpalayan sorumluların ideolojik dirençlerine toslayacak olması bir yana, bu kuruluşların veriminin mevcut durumda göz ardı edilebilir boyutta olduğu bilindiğine göre, böyle bir çabanın maliyeti sorgulanabileceği gibi, bunun da öncesinde, meşru eğitim kurumunun hem gerçekte hem de yasal olarak kendisinden beklenen görevi yerine getirmesi –yani hiçbir ayrım gözetmeksizin toplumun bütün bireylerinde, çoğunlukla en soylu sayılagelen kültür etkinliklerine karşı bir yatkınlık geliştirmesi– konusunda önünün açılması veya buna zorlanması için her şey devreye sokulmamışken etkisi pek hissedilmeyen bu çeperdeki kuruluşları cesaretlendirme ve destekleme politikasının asıl işlevi sorgulanabilir. Doğrudan etkileme tekniklerinin (basın, radyo veya televizyon mecrasındaki tanıtımların veya kültür yayınlarının) hapsolduğu döngünün kırılması için öğrencilik süresinin uzatılmasının ve sanat eğitiminin müfredattaki

23. Bu genç kızların önemli bir bölümünün, ziyaret programından sorumlu olan okulun gerçekleştirdiği yoklamayı, etkinliğin sonuçlarına dair bir sınav gibi görerek "doğru cevaplamak" kaygısına kapıldıkları varsayılabilir.

payının artırılmasının başlı başına yeterli olduğu bilimsel olarak ortaya konabildiğine göre bu sorgulama, haklı bir sorgulama değil midir?

Aynı şekilde müzelere dönecek olursak, sunulan bilgilerin dağılımındaki *göreli* artışa eşlik edecek olan müze ziyareti sıklığındaki göreli artışı (veya E, "esneklik"i) temsil edecek denklem, daha önceki açıklama ışığında şudur:

$$E = \frac{\Delta^2}{\sigma^2} - 1$$

Sunduğu bilginin tepe-değer düzeyi bakalorya ($\omega = 3$ birim) ve bunun dağılımı da bir birim olan (en sık gözlemlenen durum budur) bir müzede bilginin sunulmasında dağılımı bir birim artırmaya yönelik bir etkinlik, diplomalı ziyaretçi kitlesinin sayısının üçe katlanmasını sağlayacaktır (çünkü $E = (3-1)^2 - 1 = 3$). Ancak bu sonucun, müzelerin mevcut yönelimlerinde köklü bir dönüşüm yaşanmadan ve ellerindeki olanaklar önemli ölçüde artırılmadan elde edilemeyeceği de açık. Ampirik olarak gözlemlenmiş ziyaret sıklığı oranlarının ilkokul ve ortaokul düzeyleri arasında 1'den 10'a doğru arttığını bildiğimize göre, okulun arz üzerindeki etkisinin, bu ikinci düzeyde, her türlü doğrudan eylemin etkisinden en kötü varsayımla üç kat daha önemli olduğu çıkıyor, kaldı ki ortaokul diploması düzeyindeki ziyaretçi açısından doğrudan eylemin arz üzerindeki etkisi, yine aynı şekilde hesaplanacağına göre, sıfır olacaktır ($E = (3-2)^2 - 1 = 0$).

Şu durumda, 1954 ve 1962 nüfus sayımlarının karşılaştırılmasından çıkan eğitim düzeyindeki genel yükseliş, yıllık ziyaretçi sayısındaki %1,6'lık artışın tek nedenidir; bununla birlikte, demografik dağılımdaki %1,1'lik yıllık artışla birlikte ulusal müzelerdeki yıllık ziyaretçi artışının hesaplamayla elde edilen oranı ile gözleme dayanan[24] oranı (%1,1) arasındaki %0,3'lük farksa hiç kuşkusuz kültür turizmin artışına bağlıdır.

Mevcut durumda ilkokul diploması düzeyindeki Fransızların eğitim düzeyini üç yıl (yani bir birim/düzey) yükseltip ortaokul diploması düzeyine çektiğimizi, şimdiki ortaokul diploması sahiplerini de bakalorya düzeyine yükselttiğimizi hayal edelim, basit bir hesapla görebiliriz ki uzun vadede –yani üç kuşaklık bir süreçte– Fransızların toplam ziyaret oranı %150 artacaktır. Burada önerilen model, kimi küçük ayrımlarla birlikte kültür etkinliklerinin bütün biçimleri için geçerlidir; okulun etkisinin artırılmasının hem kültürel etkinlik (müze ziyareti, tiyatro oyunları ve konserler, hatta radyo ve televiz-

24. Bkz. H. Landais, *Musées et collections publiques de France*, 1965, no. 1.

yondan kültür yayınlarının izlenmesi) oranının artırılmasının hem de diğer yöntemlerin etkili olmasının zorunlu koşulu olduğuna kuşku yoktur; diğer bir ifadeyle, kültürel gereçlere yapılan yatırımlar, bu gereçlerin kullanıcılarını "üretebilecek" tek alan olan okul kurumuna yatırım yapılmadığı sürece pek verimli olamaz.

Daha önce ortaya konduğu üzere, geleneksel biçimiyle okulun başarı derecesi, yani öğretmenlere emanet edilenleri dönüştürerek onlara kültür etkinliğine yönelik kalıcı bir yatkınlık kazandırmadaki başarı derecesi, eğitimin yine bu eğitimdekilerden örtük olarak beklediği ön edinimlerin nicelik ve niteliğine bağlı olduğundan hareketle şunu öngörebiliriz: Okulun insan kaynaklarının gerçekten demokratikleştirilmesinin bir sonucu olarak okullu ziyaretçi kitlesinin artışına, elbette sadece "ezeli ahengin" kimi yeteneklerle donattıklarına uygun olarak hazırlanmış, üstelik söz konusu yetenekleri de zaten örtük olarak zorunlu sayan bir eğitim-öğretim etkinliğinin etkisinin kaçınılmaz ve kademeli zayıflaması eşlik edecektir – meğer ki pedagojik yöntemlerde, hatta tüm pedagojik tercihlerin temelinde yatan örtük postülalarda köklü bir değişim gerçekleşsin.

Müze ziyaretlerinin ve aslında genel olarak boş zamanlarda yapılan kültürel etkinliklerin toplumsal ve kültürel koşullarının bilimsel açıdan belirlenmesi, "kültürel gereksinimler" ideolojisinden keskin bir kopuşu temsil eder; bu ideoloji, kimilerini, kamuoyu veya kültürel tüketim soruşturmalarında fiilen belirtilen ve kayıt altına alınan görüşleri veya tercihleri kişinin sahici arzuları olarak görmeye kadar götürüyor, çünkü bu görüşlerin veya tüketim biçimlerinin iktisadi ve toplumsal koşullanmalara bağlı olduğunu, dahası iktisadi ve toplumsal koşulların başka türden görüşleri ve kültürel tüketimleri de olanaklı kıldığını unutuyorlar, çünkü kısacası, bu nedenselliği telaffuz etmeden veya açık açık kınamadan, toplumun "kültürel gereksinimleri" olanlar ile bu gereksinimlerden yoksun olanlar olarak ikiye bölünmesini tasvip ediyorlar. Sanat eseri, ancak algılandığı ölçüde sanat eseri olarak kavrandığına göre, bu algılamaya bağlı doyumları da (ister tam anlamıyla estetik haz söz konusu olsun, ister *ayrıcalık hissi* gibi nispeten dolaylı ikramiyeler) ancak sanat eserlerini benimsemeye, eserlere sahip olmaya yatkın olanlar, diğer bir ifadeyle sanat eserlerini benimsemek için gerekli olanaklara sahip olmalarının doğal bir getirisi olarak sanat eserlerine *değer* atfedenler yaşayabilecek-

tir. Sonuçta, kültürel mallara sahip olma gereksinimi, sahip olmak için gerekli olanakları aile çevresinden veya okuldan edinmiş olanlar için geçerli olabilir, dolayısıyla da ancak bu gereksinimi giderebilecek olanlarda ortaya çıkabilir, ortaya çıktığında da giderilebilir. O halde "kültür gereksinimi", "temel" gereksinimlerden farklı olarak doyuruldukça artan kültürel bir gereksinimdir, çünkü eserleri benimsemeye, eserlere sahip olmaya yönelik her girişim, sahip olma veya benimseme olanaklarına hâkimiyeti, buradan hareketle her yeni benimsemeyle/sahip olmayla birlikte gelen doyumları da artıracaktır; diğer taraftan yoksunluk bilinciyse yoksunluğun artmasıyla ters orantılı olarak azaldığından, sanat eserlerini benimsemek için gerekli olanaklardan tamamen yoksun olanlar, bu yoksunluğun, bu mülksüzlüğün bilincine de en az sahip olanlardır.

Sonuç

"Burada ortaya konan yasalar, eğer doğruysalar (...), malumu ilamdır."

A. R. RADCLIFFE-BROWN
Structure and function in primitive society
(İlkel Toplumda Yapı ve İşlev)

"Gözlük takan biri için, gözlük 'burnunun dibinde' denecek kadar yakın olduğu halde, kişinin çevresini kuşatan dünyada, yine o kişiye, karşı duvarda asılı tablodan daha uzaktır. Bu aletin yakınlığı o derece az hissedilir ki, olağan koşullarda fark edilmez bile."

HEIDEGGER
Varlık ve Zaman

APAÇIK KİMİ GERÇEKLERİ ortaya koymak için bunca zahmete girilmesine şaşıranlar, sanat eseri deneyimlerinden aldıkları o apaçık ama sözcüklerle anlatılamayan tadı bu malumu ilamda bulamamalarından rahatsızlık duyacaklardır. Şöyle diyecekler: Van Gogh'un nerede ve ne zaman doğmuş olduğunu bilmenin, yaşamının dönüm noktalarını ve sanat yaşantısının dönemlerini bilmenin ne önemi var? Gerçek sevdalılar için önemli olan tek şey, bir Van Gogh tablosundan alınan hazdır. Sosyolojinin bir tür indirgemeci, bir tür keyif kaçırıcı şüphecilikle reddetmeye azmettiği şey tam da bu değil miydi zaten? Sosyolog gerçekten de estetik hazzın sahiciliğini ve samimiyetini tartışmaya açtığından, tam da o hazzın varoluş koşullarını betimlediğinden her zaman şüpheli konumundadır (sosyolojinin değil sanat sevdalısının mantığı açısından). Her sevda gibi sanat sevdası da kendi köklerini bilmekten hiç hoşlanmadığından, yazgı olarak yorumlanmaya elverişli tek tek rastlantıları koşullanmalara ve genel koşullara yeğler.

Sanat eserine hayranlık duymanın keyfiliği konusundaki kasvetli bilinç haz deneyiminin de yakasını bırakmaz: İster kişisel olsun isterse kolektif, beğeninin tarihi, görece özerk bir tarihsel süreçte ortaya konan kurucu yasalar uyarınca üretilmiş yüksek kültür eserleri gibi karmaşık nesnelerin kendi güçleriyle doğal tercihler telkin ettikleri kanısını geçersizleştirmeye yeter. Kültürel etkinliklere katılma konusunda kalıcı ve azimli bir yatkınlığın oluşması için uzun süreli ve azimli bir katılımın olmasını şart koşan "kültürel gereksinim" döngüsünü ancak pedagojik bir otorite kırabilir: Ebeveynlerini müze gezilerinde veya sergilerde takip eden kültürlü ailelerin çocukları, bu kültürel etkinliğe katılma eğilimini bir biçimde onlardan alırlar, keyfi olan ve başlangıçta keyfi biçimde dayatılan bir katılımdan doğacak olan katılım yatkınlığını edinmek için gerekli zamanı onlar sağlar. Kültürel bir keyfilik dayatmaya yetkili merciler, ancak kimi eserleri ve mekânları (kilise kadar müzeyi de) "ziyarete layık" diye tanımlayarak ve yüceltere, yani –buradaki kapsam göz önüne alınırsa– hayran olunmaya, sevilmeye veya saygı duyulmaya değenler ile değmeyenler arasına belli bir sınır çizerek ziyaretler üzerinde belirleyici bir etkide bulunabilirler – ve ancak bu ziyaretlerden sonra söz konusu eserler özellikle veya, daha doğrusu, doğal olarak hayran olunup tadına varılmaya değer görülür. Aile veya okul eğitimi, kültürel keyfiliğin içselleştirilmesinden başka bir şey olmayan bir kültür (*habitus*) ürettiği ölçüde, keyfilik aşılayarak, aşılamanın keyfiliğini maskeler. "Doğuştan gelen beğeni" efsanesi, bütünüyle doğuştan geliyorsa öğrenim uygulamalarındaki zorlamalara veya etkilenmelerdeki rastlantılara hiçbir şey borçlu olamayacağı için, kişinin doğasında her türlü eğitimden önce bulunduğu varsayılan kültüre yatkınlık yanılsamasının –"dayatılmış anlamların keyfiliğini ve bunların nasıl dayatıldığını unutmayı dayatabilecek bir keyfiliğin dayatılması" olarak eğitimin zorunlu bir parçası olan bu yanılsamanın– sürekli nükseden ifadelerinden biridir sadece.

Sosyolog, Kant'ın "güzel, kavram olmadan hoşa giden şeydir" formülünü çürütme amacını güdüyor olmasa da bu deneyimi olanaklı kılan toplumsal koşulları, o koşulların bu deneyimi kimler (sanat sevdalıları veya "beğenisi olanlar") için olanaklı kıldığını tanımlamayı, buradan da hareketle söz konusu deneyimin hangi sınırlar içinde var olabildiğini saptamak ister. Kavramla anlaşılan şeyin ho-

şa gideceğini veya, daha doğrusu, bir şeyin hoşa gidebilmesi için kavramıyla anlaşılması gerektiğini; eğitimli biçimiyle estetik hazzın bir öğrenme sürecini, –konumuz bakımından söylersek– alıştırma yaparak ve alışkanlık kazanarak öğrenmeyi gerektirdiğini; doğal olarak yaşanmakla veya yaşandığı düşünülmekle birlikte, bütünüyle sanatın (*art*) ve suni süreçlerin (*artifice*) suni bir ürünü olan bu hazzın aslında kültüre bağlı bir haz olduğunu mantıksal ve deneysel olarak ortaya koyar.

Kant'ın "barbar beğeni" dediği şey, yani avami beğeni, kültürlü beğeninin yine Kantçı tanımıyla her açıdan –özellikle de kültürlü beğeninin kavramları kuşanmış olması[1] açısından– çelişkili görünmesine rağmen, aslında kültürlü beğeninin gizli hakikatini ortaya çıkarır. Nasıl ki Hegel saf niyet ahlakının karşısına "gerçekleşmiş ahlak" olarak *ethos*'u çıkarmışsa, biz de saf estetiğin karşısına kültürlü beğenide (kalıcı bir varoluş biçimi olarak kişinin ilk doğasının aşılmasını ve yüceltilmesini sağlayan "ikinci doğa"da) gerçekleşmiş estetiği çıkarabiliriz. Beğeni yargısı (ve ona eşlik eden estetik haz), "gerçekleşmiş estetik" veya, daha doğrusu, kişinin doğası haline gelmiş bir kültür (bir sınıfın ve bir dönemin kültürü) olduğundan dolayıdır ki serbestçe yaşanan, hatta ortak kültür karşısında ele geçirilen öznel bir deneyime dönüşebilir. Kültürlü bireylerin kendi kültürlerine ilişkin tutarsızlıklarına veya belirsizliklerine zemin sağlayan, bunları besleyen şey kültürün *doğalaşmasını* tanımlayan paradokstur. Eğer kültür ancak kültür olduğu yadsınarak, yani yapay olduğu ve yapıp etmeyle edinildiği yadsınarak, kültür oluyorsa, buradan şu çıkar: Beğeni yargısı üstatları kültür cenderesinden o kadar kurtulmuş, ürünü olduğu öğrenim süreçlerindeki o büyük sabrın izini o kadar az taşıyan bir estetik inayet deneyimine (kaldı ki kültür ancak bu deneyimi aştığında tam anlamıyla gerçekleşmiş olur) nail olurlar ki, bu deneyimi olanaklı kılan toplumsal koşulların ve koşullanmaların anımsatılması hem bir malumu ilam hem de bir skandal olarak görünür.

Kültürün büyüleme işlevini yerine getirebilmesi için, hem kültüre (toplumun insanın yetkinliğinin farkına varmasını sağlayan ve doğal bir ayrıcalık olarak görülen ikinci doğaya) sahip olmayı hem de kültürden yoksun bırakılmayı (insanların doğasına temellendiril-

1. Bkz. P. Bourdieu ve diğ., *Un Art moyen*, I. kısım, 2. bölüm, s. 113-34.

miş olduğu için insanların mahkûm oldukları "doğal durumu") olanaklı kılan toplumsal ve tarihsel koşulların fark edilmeden kalması yeterli ve gereklidir.

İnayet ve istidadın bütün görünümleriyle donanmış olmakla birlikte yine de edinilen, yani "layık olunan" kültürü ve doğalaşan kültürü, kültürlü doğayı olanaklı kılan toplumsal koşulların askıya alınması, kültüre ve özellikle de "sanat sevdasına" burjuva "sosyodisesinde"* merkezi konum sağlayan keramet ideolojisinin olanaklılık koşuludur. Burjuvazinin tarihsel olarak aristokrasiye tanımadığı kan hakkından, eskiden soyluluk ayrıcalıklarına doğrultulan, bugün de burjuva "ayrıcalığına" doğrultulabilecek bir silah olan Doğa haklarından veya ilk kuşaktan burjuva girişimcilerin başarılarını liyakatleriyle meşrulaştırmalarına olanak veren çileci erdemlerden dem vuramayan burjuva ayrıcalıklarının mirasçısı, ancak şunlara güvenebiliyor: Kültürlü doğa ve doğalaşan kültür, dil sürçmesiyle kimi zaman "klas/sınıf"** dedikleri şey, eğitime hiçbir şey borçlu olmayan bir eğitim ürünü anlamında kullandıkları "eğitim", liyakat olarak inayet ve inayet olarak liyakat demek olan, layık olunmayan edinimleri, yani mirası meşrulaştıran "*ayrıcalık*". Kültürün, miras kalan ayrıcalıkları meşrulaştırma işlevini yerine getirebilmesi için kültür ve eğitim arasındaki ilişkinin açık ama aynı zamanda da gizli ilişkisinin *unutulmuş* veya *yadsınmış* olması hem yeterli hem de gereklidir. Kimilerine Doğa tarafından bahşedildiği için doğuştan geldiği varsayılan kültür ve kültürel istidat kavramlarının doğaya aykırı düşünce tarzı, kültürel mirasın kârlılığını güvenceye alan eğitim kurumunun işlevleri konusunda hem gözleri kör etmeyi gerektirir hem de gerçekten kör eder ve eğitim kurumunun böyle bir iş gördüğünü gizleyerek söz konusu mirasın aktarımını meşrulaştırır: Okul, sonuçta, kültür konusundaki toplumsal koşullara bağlı eşitsizlikleri, istidat eşitsizlikleri olarak yorumlanan ve hiç kuşkusuz liyakat eşitsizlikleri anlamını da taşıyan başarı eşitsizliklerine –üstelik usul yö-

* Felsefedeki "Tanrı'nın kötülüklerle dolu bir evren yaratmış olmasını meşrulaştırmaya çalışan" *teodise* kavramına koşut olarak kurulmuş *sosyodise*, "toplumdaki adaletsizlikleri meşrulaştırma söylemini" anlatır. –*ç.n.*

** Fransızcada "sınıf" anlamına gelen *classe* sözcüğü "varlıklı sınıfların seçkin beğenisine uygun" anlamıyla Türkçeye de geçmiş olduğundan bu şekilde karşılamaya çalıştık. –*ç.n.*

nünden her türlü eleştiriden muaf olan hükümleriyle– dönüştüren kurumdur.

Burjuva toplumunun ayrıcalıklı sınıfları, iktisat alanında kendilerini diğer sınıflardan ayıran ilkeyi kültür alanına simgesel biçimde taşıyarak, daha doğrusu dar anlamıyla maddi malların belli ellerde toplanması sonucunu doğuran iktisadi farkları sanat eserleri gibi simgesel mallara sahip olmanın yarattığı farklarla veya bu malları (iktisadi veya simgesel anlamda) kullanıp simgesel ayrıcalığa kavuşma çabasıyla perçinleyerek, kısacası kendi kendilerinin (sözcüğün dilbilimdeki anlamıyla) "değerini"*, ayrıcalığını/farkını (*distinction*) –yani, Littré sözlüğünün de dediği gibi, "zarafeti, asaleti ve görgüsüyle" avamdan ayrılmalarının nişanesini– tanımlayan her şeyi doğal bir veriye çevirerek, eğitimin tarihsel olarak yeniden ürettiği iki kültür arasındaki farklılığın yerine, doğalında kültürlü olan bir doğa ile doğalında doğal olan bir doğa arasındaki öz farklılığını geçirir. Kültürün ve sanatın bu sayede kutsallaştırılması, paranın mutlaklığına köle olmuş bir toplumun taptığı bu "mutlağın geçer akçesi"** toplumsal düzenin kutsanmasına katkıda bulunarak yaşamsal bir işlev görür: Kültürlü insanların barbarlığa inanmaları ve kendi içlerindeki barbarları barbar olduklarına ikna edebilmeleri için, kültürün, insanın yetkinliğinin toplum tarafından farkına varılmasını sağlayan ve doğuştan gelen bir ayrıcalık olarak deneyimlenen "insanın ikinci doğası" haline getirilmesi, dolayısıyla kültürün bu özel tanımının meşru tahakkümünü (veya isterseniz sadece "meşruluğunu" diyelim) hazırlayan toplumsal koşulları gözlerden ırak tutmaları ve görmezden gelmeleri hem yeterli hem gereklidir. İdeolojik çemberin tam olarak kapanması için, mensup oldukları toplumu barbarlar ve medeniler diye ikiye bölen özcü bir temsilde kültürel mallara sahip olma tekelini meşrulaştıracak gerekçeyi bulmaları onlara yeter de artar bile.

Kültürün işlevi bu olduğuna ve sanat sevdası da görünmez ve aşılmaz bir engel olarak bu inayete erenler ile eremeyenleri ayıran seçi-

* Yapısalcı dilbilimde "değer", bir dil biriminin diğer birim veya birimlerle arasında bulunan fark(lar), karşıtlık(lar) sayesinde belirlenen dizgesel konumudur. –*ç.n.*

** André Malraux'nun 1949'da yayımladığı *La Psychologie de l'art* (Sanat Psikolojisi) kitabının üçüncü cildinin başlığı *La Monnaie de l'absolu*'ye gönderme. –*ç.n.*

min belirtisi olduğuna göre, müzelerin yapılarındaki ve örgütlenmelerindeki en küçük ayrıntıda bile gerçek işlevlerini, yani ziyaretçilerinin bir kısmında aidiyet duygusunu, diğer kısmındaysa dışlanma duygusunu pekiştirme işlevini ele verdikleri anlaşılıyor. Burjuva toplumunun kendisine ait olmayan bir geçmişin kutsal emanetlerini koyduğu bütün o kutsal sanat mekânlarındaki her şey, eski saraylardaki veya büyük tarihsel yapılardaki, ayrıca 19. yüzyılın eklediği heybetli binalardaki, çoğunlukla Yunan-Roma tarzında inşa ettiği bu gösterişli tapınaklardaki her şey, sanat dünyasının, gündelik yaşamın dünyasıyla arasında kutsal olan ile olmayan arasındaki karşıtlık gibi bir karşıtlık kurmak istediğini göstermeye katkıda bulunur: Nesnelerin dokunulmazlığı, ziyaretçilere ağırlığını hissettiren o ilahi sessizlik, hep az olan ama pek rahat ettirmeyen mobilyalardaki o edepli çilecilik, ziyaretçiler için öğretici olan her şeyden neredeyse sürekli kaçınılması, sunumdaki görünümün ve görgü kurallarının o törenselliği, sütunlar, geniş galeriler, resimli tavanlar, devasa merdivenler, dünyevi olandan ilahi olana geçişin "gerçek bir başkalaşım", düşüncelerde kökten bir dönüşüm gerektirdiğini hatırlatmaya yönelik gibidir hep; Durkheim'ın da dediği gibi, iki evren arasında bağıntı kurulması, "başlı başına kimi önlemler ve az çok karmaşık bir eriştirme (*initiation*) süreci gerektiren hassas bir işlem" olduğu için "dünyevi olan kendi özgün niteliklerini kaybedip belli bir ölçüde ilahilik kazanmadan olanaklı olmaz".[2] Sanat eseri, kendi kutsalıyla özel yetiler ve yatkınlıklar gerektiriyorsa, o halde buna karşılık kendi kutsallığını da bu gereklilikleri karşılayanlara, çağrısını cevaplamaya yetenekli oldukları için kendiliğinden seçilmiş olan bu seçilmişlere bahşeder. Sanat eserine, kültürel açıdan ne kadar yoksunluk içinde bulunuyor olursa olsun herkesi estetik aydınlanmanın inayetine erdirme ve yayılımının koşullarını kendi başına üretme gücü yüklemek, eşitsiz dağılan bir eğitimin ürünü olan yetenekleri, südurcu* mistiklerin *omne bonum est diffusium sui* (iyi olan her şey yerini bulur) ilkesine uygun olarak, her durumda inayetin anlaşılmaz rastlantılarına veya "istida-

* Her şeyin, Tanrı'nın ilahi özünden çıktığını savunan yaklaşım. —*ç.n.*

2. E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: PUF, 1960, 6. Baskı, s. 55-6; Türkçesi: *Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri*, çev. Özer Ozankaya, İstanbul: Cem, 2010.

dın" keyfiliğine dayandırmak, yani bunları miras alınmış yetenekler, hem doğal hem de liyakatle edinilen meziyetler saymak demektir.

Müze, görkemli bir geçmişin kamusal mirası olan anıtlarını, yani geçmişteki büyüklere abartılı övgüler düzmek için yararlanılan araçları kor önümüze: Sahte bir cömertlik olan serbest giriş olanağı, aynı zamanda isteğe bağlı olduğuna göre, eserleri benimseme yeteneğiyle donanmış oldukları için bu serbestiyi kullanma ayrıcalığına sahip olanlara ve böylelikle de kendilerindeki bu ayrıcalıkları, yani kültürel malları benimsemek için gerekli donanıma sahip olmayı veya, Max Weber gibi söyleyecek olursak, kültürel malları ve kültürel selametin kurumsal göstergelerini kullanma *tekelini* meşru görenlere mahsustur.

Araştırmanın Kronolojisi

1964

— Lille Müzesi'nde, Pierre Bourdieu gözetiminde Yvette Delsaut ve Madeleine Lemaire tarafından gerçekleştirilen ön soruşturma.

— 21 müzenin (Agen, Arles, Arras, Autun, Bourg-en-Bresse, Colmar, Dieppe, Dijon, Douai, Dreux, Laon, Lille, Louviers, Lyon, Marsilya, Moulins, Pau, Rouen, Tours, Paris'teki Dekoratif Sanatlar ve Jeu de Paume müzeleri) kitlesinden alınan örneklem üzerine Alain Darbel, Pierre Bourdieu ve Dominique Scnapper'in, Francine Dreyfus'ün katkısıyla gerçekleştirdikleri temel soruşturma (I) (s=9 226).

— Dominique Schnapper'in Eric Walter ile birlikte Louvre Dostları Derneği üyeleri arasında mektup yoluyla gerçekleştirdikleri soruşturma (s=800).

— Arles, Arras, Autun, Laon ve Lille müzelerinde, Pierre Bourdieu ile Dominique Schnapper'in hazırlamış olduğu ve temmuz ayında gerçekleştirilen yardımcı soruşturma (II) (s=625).

— Paris'te Dekoratif Sanatlar Müzesi'ndeki "Karşıtlıklar" sergisi sırasında gerçekleştirilen soruşturma (s=4 000).

— Pinacoteca di Brera, Castello Sforzesco ve Milano'da Bilim ve Teknik Müzesi'nde Angela Cacciari tarafından gerçekleştirilen soruşturma (VII) (s=2 180).

— Meijer yönetiminde, eğitim müdürü olduğu Rijksmuseum'da (Amsterdam) haziran ayında gerçekleştirilen soruşturma (VII) (s= 1 400).

— Villaverde tarafından haziran ayında Prado müzesinde gerçekleştirilen soruşturma (VII) (s=1 200).

— Sastre ve Moreno tarafından temmuz ile ekim aylarında Barselona'daki müzelerde gerçekleştirilen soruşturmalar (VII) (s=900).

1964-65

— Pierre Bourdieu yönetiminde ve Yvette Delsaut tarafından Kasım 1964'te gerçekleştirilen üç serginin kitleleri üzerinde gerçekleştirilen soruşturma (III) (s=500).

— Compiègne, Dreux, Lille ve Jeu de Paume müzelerinde, Yvette Delsaut, Francine Dreyfus ve Madeleine Lemaire tarafından ocak-haziran arasında ayrıntılı görüşmelerle gerçekleştirilen soruşturma (IV) (s=250).

— Pierre Bourdieu yönetiminde ve Yvette Delsaut ile Francine Dreyfus tarafından mart ayında Lille Müzesi'nde gerçekleştirilen, ziyaret süresi ve resim bilgisi ölçümü (V) (s=121).

— Autun, Douai, Lille ve Moulins müzelerinde Dominique Schnapper ve Francine Dreyfus tarafından hazırlanan, ziyaret ritimlerini doğrulamak amacıyla yapılan soruşturma (VI) (s=731).

— Nina Lagneau Markiewicz tarafından hazırlanan ve Varşova Bilimler Akademisi'nin katkısıyla Polonya müzelerinde gerçekleştirilen soruşturma (VII) (s=1 260).

— Gilbert Kirsher tarafından hazırlanan Lahey, Utrecht Merkez ve Gröningen müzelerinde gerçekleştirilen soruşturma (VII) (s#2 000).

— Francis Dreyfus tarafından hazırlanan ve Atina Toplum Bilimleri Merkezi desteğiyle Atina Ulusal, Benaki, Yenişehir-Mora ve Delphoi müzelerinde gerçekleştirilen soruşturma (VII) (s#3 000).

Fransız müzelerini kapsayan soruşturmalara, Fransa'daki temel soruşturma (I) için maddi destek sağlayan Kültür Bakanlığı'na bağlı İnceleme ve Araştırma Hizmetleri'nin talebiyle başlandı.

EKLER

Ek 1

Soru Çizelgeleri ve Soruşturma Yöntemi

SORU ÇİZELGELERİ

I. ve II. SORUŞTURMALAR

..... MÜZESİ

TARİH

— Sabah — Öğleden sonra
— Giriş saati (yaklaşık) — Çıkış saati (yaklaşık)
— Ücretsiz giriş — Ücretli giriş — Geçici sergi

Cinsiyet: Yaş:

Meslek (tam olarak açıklayınız):
Eşinizin mesleği:
Alınan son diploma: — diplomasız
— ilkokul diploması
— ortaokul
— meslek lisesi
— bakalorya
— lisans veya dengi.

İkamet yeri:

1. — Müzeye ilk defa mı geliyorsunuz? Evet — Hayır.
Cevabınız "hayır" ise, bugüne kadar kaç kere müzeye gittiniz?

2. — Bugün müzeye kimlerle geldiniz?
1) Yalnız, 2) Çocuklarınızla, 3) Ailenizle, 4) Arkadaşlarınızla, 5) Gezi grubuyla.

3. — Sizi müze ziyaretine yönlendiren etken aşağıdakilerden hangisidir?
1) Arkadaş tavsiyesi, 2) Çocuklarınıza eşlik etmek için, 3) Kenti gezdirdiğiniz bir tanıdığınıza eşlik etmek için, 4) Şu sıralar kentte bulunduğunuzdan dolayı, 5) Gittiğiniz kentlerin müzelerini ziyaret et-

me alışkanlığınızdan dolayı, 6) Tesadüfen, 7) Diğer (Lütfen açıklayınız).

4. — Müzeyi nasıl gezmeyi yeğliyorsunuz?
1) Bir gezi grubuna dahil olarak ve rehber eşliğinde, 2) Bilgili bir arkadaş eşliğinde, 3) Tek başına, 4) Diğer (Lütfen açıklayınız).

5. — Gezeceğiniz alanlara yön belirten oklar konmuş olsaydı müze ziyaretiniz kolaylaşır mıydı? Bu öneriyi destekliyor musunuz?

Kesinlikle evet	İyi olabilir	Fark etmez	Hayır	Kesinlikle hayır

6. — Sergilenen eserler hakkında aydınlatıcı bilgiler içeren levhalar konmuş olsaydı müze ziyaretiniz kolaylaşır mıydı? Bu öneriyi destekliyor musunuz?

Kesinlikle evet	İyi olabilir	Fark etmez	Hayır	Kesinlikle hayır

7. — Özellikle hangi eserleri görmek için müzeye geldiniz? Heykeller, Resimler, Tarihsel eşyalar, Folklorik eşyalar, Belli bir eser (Hangisi?), Seramikler, çiniler veya porselenler, Diğer (Lütfen açıklayınız).

8. — Bu müzeyi nasıl ziyaret ettiniz?
1) Mavi Rehber kullanarak, 2) Michelin Yeşil Rehber kullanarak, 3) Kent hakkındaki bir broşürü kullanarak, 4) Etiketlere veya tabloların yanlarındaki notlara bakarak, 5) Bir öğretmenin veya rehberin eşliğinde, 6) Diğer (Lütfen açıklayınız).

9. — Bir resim müzesine ilk ne zaman gitmiştiniz?
1) Kiminle? 2) Hangi müzeye? 3) Hangi nedenle? (Turizm, ailece, okul gezisi, vb.) 4) Kaç yaşınızda?

10. — Bundan önce ziyaret etmiş olduğunuz en son üç müzeyi lütfen belirtiniz.

1. 2. 3.

11. — Gözde ressamlarınızın isimleri nedir?

III. SORUŞTURMA

TARİH

Sabah veya öğleden sonra:
Giriş saati (yaklaşık olarak): Çıkış saati (yaklaşık olarak):
Ücretsiz veya ücretli giriş:

Cinsiyet: Yaş:

Meslek (tam olarak açıklayınız):
Eşinizin mesleği:
Diploma düzeyi:
— diplomasız
— ilkokul diploması
— ortaokul
— meslek lisesi
— bakalorya
— lisans veya dengi.

İkamet yeri:

1. — Müzeye neyi görmeye geldiniz? 1. Müzenin kendisini 2. Mısır sergisini 3. Danimarka sergisini 4. XVIII. yy. resim sergisini.

2. — Ziyarete karar vermenizde hangisi etkili oldu?: 1. Gazete yazısı 2. Televizyon yayını 3. Arkadaş tavsiyesi 4. Afişler 5. Müzenin girişindeki afiş 6. Diğer (Lütfen açıklayınız).

3. — Röprodüksiyonlardan satın aldınız mı? Evet — Hayır.

4. — Müzeye geliş nedeniniz: 1. Müzenin kendisi 2. Mısır sergisi 3. Danimarka sergisi 4. XVIII. yy. resim sergisi.

5. — Bu müzeyi ilk kez ne zaman ziyaret ettiniz? 1. Bugün 2. Başka bir vesileyle (Lütfen açıklayınız).

6. — 1 Ocak 1964'ten bu yana hangi müzeleri ziyaret ettiniz?

	Müzenin adı	*Ziyaret vesilesi* (Tatil, okul gezisi, vb.)
1.		
2.		
3.		

7. — Hangisini tercih ettiniz (Lütfen tercih sırasına göre numaralandırınız)? Neden?
1. Müzenin kendisi, 2. Mısır sergisi, 3. Danimarka sergisi, 4. XVIII. yy. resim sergisi.

8. — Lille Müzesi'ndeki sergilerden sizce akademik bilgi, önceden hazırlık veya rehber gerektiren veya hiç hazırlıksız gezilebilecek olanları hangileridir? (Lütfen ilgili kutucuğu işaretleyiniz).

	Akademik bilgi gerektiriyor	Önceden hazırlık veya rehber gerektiriyor	Hiçbir hazırlık gerektirmiyor
Resim salonu			
Çömlek ve seramikler			
Mısır sergisi			
Danimarka sergisi			
XVIII. yy. resim sergisi			

9. — Bugünkü üç sergiden kafanızdaki ideal müze görüntüsüne en yakın olanı hangisi? 1. Mısır sergisi 2. Danimarka sergisi 3. XVIII. yy. resim sergisi.
Neden?

SORUŞTURMA VI

Cinsiyet: erkek — kadın Yaş:
Meslek (Tam olarak açıklayınız):
Eşinizin mesleği:
İkamet yeri:
En son aldığınız diploma (Lütfen ayrıntılı olarak belirtiniz)?[1]
İlkokul dahil toplam kaç yıl eğitim aldınız?
Latince eğitimi aldınız mı? Evet — Hayır.
Güzel sanatların herhangi bir dalıyla uğraştınız mı? Evet — Hayır.
Evet ise hangisi?

Aşağıdaki cetvelde, size göre hangi düzeyde olduğunuzu (diplomanızdan bağımsız olarak) işaretleyiniz.

İlköğretim Ortaöğretim Yükseköğretim

Ailenizin (sadece aile reisinin değil, aile bireylerinin toplamının) aylık gelir düzeyini aşağıdaki cetvelde yaklaşık olarak belirtiniz?

500 750 1000 1250 1500 1750 2000 2250 2500 2750 3000

1. — Sizce müzedeki eserlerin sunumu:

çok iyi iyi gerektiği gibi kötü çok kötü

2. — Sizce müzenin giriş ücreti

çok pahalı pahalı orta ucuz çok ucuz

1. Düz veya teknik eğitim diploması. Örneğin bakaloryanın birinci kademesi, sanat meslek mezunluğu, edebiyat lisansı (felsefe) vb.

3. — Sizce müzenin, ziyaretçileri karşılama biçimi

çok iyi	iyi	gerektiği gibi	kötü	çok kötü

4. — Louvre Müzesi'nin 5 üzerinden 5 alacağını kabul edersek bu müzenin notu sizce kaç olur?

0	1	2	3	4	5	6

Neden?

5. — Bu kaçıncı müze ziyaretiniz? (İlgili kısmı daire içine alınız)

İlk kez	İkinci kez	Üçüncü kez	Dördüncü kez	Beşinci kez	Daha fazla

Ziyaret ettiğiniz müze(ler)in ad(lar)ı	Bir kez	İki kez	Üç kez

Dört kereden fazla ziyaret ettiğiniz müzeleri geriye doğru sırasıyla lütfen belirtiniz:

1 2 3 4

6. — 1964 yılı içinde kaç kere müzeye gittiniz?

İlk üç aylık dönemde : .... kere
Paskalya tatilinde : .... kere
İkinci üç aylık dönemde : .... kere
Üç aylık yaz döneminde : .... kere
Dördüncü üç aylık dönemde : .... kere
Noel tatilinde : .... kere
Toplam : .... kere

Yukarıda hatırlamanıza yardımcı olmak amacıyla belirtilen dönemlerde kaç kere müzeye gittiğinizi hatırlamıyor olsanız da toplamda kaç kere gitmiş olduğunuzu lütfen belirtiniz.

7. — Konsere gitme sıklığınız (yaklaşık)

— Haftada bir
— On beş günde bir
— Ayda bir
— Yılda üç-dört
— Yılda bir
— Hiç

8.— Tiyatroya gitme sıklığınız (yaklaşık)

— Haftada bir
— On beş günde bir
— Ayda bir
— Yılda üç-dört
— Yılda bir
— Hiç

9.— Müzeye gitme sıklığınız (yaklaşık)

— Haftada bir
— On beş günde bir
— Ayda bir
— Yılda üç-dört
— Yılda bir
— Hiç

10.— Sinemaya gitme sıklığınız (yaklaşık)

— Haftada bir
— On beş günde bir
— Ayda bir
— Yılda üç-dört
— Yılda bir
— Hiç

11.— Özellikle sevdiğiniz üç sanat eserini sayabilir misiniz?

	Adı	Sanatçısı	Bulunduğu müze	Aslını gördünüz	Röprodüksiyonunu gördünüz
1					
2					
3					

12.— Size verilen bu soru çizelgesinde hoşunuza gitmeyen, gereksiz veya safça bulduğunuz sorular var mı? Evet — Hayır.
Hangileri? Numarası: Nedeni:

13.— Sorulmasını istediğiniz başka sorular var mı? Evet — Hayır.
Hangileri? Nasıl cevaplardınız?

SORUŞTURMA YÖNTEMİ

Ana birim örnekleminin oluşturulması

Soruşturulan kitle m sayıdaki (m=123) müzenin kitlesi ve her bir müzenin ziyaretçi akışı da N_i olduğuna göre, toplam ziyaretçi kitlesi N sayıların büyükten küçüğe sıralanışıyla ifade edildiğinde

$$N_1 \geq N_2 \geq \ldots \geq N_i \geq \ldots N_m$$

O halde $\frac{N_i}{N} = P_i$ ve $\sum_{i=1}^{m} N_i = N$; $\sum_{1}^{m} P_i = 1$ olacaksa,

toplamda,

$$N_1,\ N_1 + N_2, \ldots, N_1 + N_2 + \ldots + N_{i-1}\ N_1 + N_2 + \ldots N_i, \ldots, N$$

Rasgele bir h_i rakamı seçildiğinde, h_i, $o \leq h_i \leq N_i$; iki taraflı bir eşitsizlik ortaya çıkacaktır:

$$\sum_{k}^{i-1} N_k \leq h_i < \sum_{k}^{i} N_k (1 \leq i \leq m)$$

O halde i sayıdaki müze örneklem içinde P_i olasılrğıyla yer alacaktır. Alınacak örneklemin büyüklüğü μ ise, şu halde

$$h_j = h_j \pm 1\frac{N}{\mu} \qquad \text{(1 pozitif tam sayıdır)}$$

(1) türündeki bütün eşitsizlikler yukarıdaki işleme bağlı olduğundan j sayısındaki müze yine örneklem kapsamı dahilinde olacaktır.

Eğer $N_j < \frac{N}{\mu}$ ise, j sayısındaki müzenin örneklemde belirme olasılığının P_j olduğu apaçıktır; diğer taraftan eğer $\frac{N}{\mu} < N_j < 2\frac{N}{\mu}$ ise j sayısındaki müzenin ortaya çıkma beklentisi $1+P_i$ olacaktır. En az bir kez böyle dahil edileceğinden emin olunabilir.

Bu süreç, ziyaretçi akışına göre bir tabakalaşmanın sağlanması ve en büyük ziyaretçi sayısına sahip olan müze (Colmar) hariç, her müzeye, kendi ziyaretçi akış oranına göre örneklemde belirme olasılığının verilmesi demektir. Coğrafi dağılım, uygun düşmeyen j sayıdaki müzenin yerine j+1 sayıdaki müzenin katılmasıyla denetleniyor. Gerçi coğrafi konum ile ziyaretçi akışı arasında bir bağlaşım bulunduğundan bu düzeltmeler son derece az.

Ziyaretçi olasılığı

Örneklem grubunda yer alan bir müzeye giden herhangi bir ziyaretçiye soru yöneltilmesi olasılığı, soruşturma süresince, bütün ziyaretçiler açısından aynıydı. Bu nokta çok önemli, zira soruşturma görevlileri ve ziyaretçiler açısından hiçbir çerçeve tanımlanmamış olsaydı soruşturmanın temsil yeteneği zedelenir ve hesap sonuçlarında, tanımlanması mümkün olmayan bir yanlılık değeri ortaya çıkardı. Ayrıca ziyaretçilerin tümüne ulaşılmaya çalışıldı.

İ müzesinde soruşturmayla ulaşılan ziyaretçi sayısını n_i olarak kabul edersek, –soruşturma süresince akışın aynı kalması koşuluyla (ama kalmıyor)– j sayıdaki ziyaretçiyi kapsama olasılığı, (Colmar hariç) şöyle gösterilebilir:

$$P_{ij} = \frac{N_j}{N} \cdot \frac{n_i}{N_j} = \frac{n_i}{N}$$

Ancak mevsimlik ziyaret verileri olmadığı için bu şemanın uyarlanması gerekiyordu. Yine aynı şekilde, soruşturmaların doğrudan doğruya karşılaştırılabilmesini veya hepsine aynı ağırlığın verilmesini sağlayabilecek eşit n_i rakamlarının bütün müzeler için elde edilmesi olanaklı değildi; n_i aslında N_i ve ziyaret süresi ile orantılı olduğundan küçük müzeler için kimi zaman çok uzun süre beklenmiş olmasına rağmen büyük müzeler için çok büyük n_i rakamları kolaylıkla elde edildi. Bu durum, tahminlerin kesinliğini en azından kısmen artırıyor.

Gündelik yaşamda, bir yıl, mesai dönemi ve tatil dönemleri olarak ikiye ayrılabilir. O halde n_1 ve n_2 ile N_1 ve N_2, bu iki dönemin n ve N karşılığı olarak değerleridir:

$$n = n_1 + n_2$$
$$N = N_1 + N_2$$

Her bir müzenin temsil edilebilmesi için gereken şudur:

$$\frac{n_1}{N_1} = \frac{n_2}{N_2} = \frac{n}{N}$$

Bu denklik ancak N_1 ve N_2 değerlerinin saptanmasıyla *a posteriori* olarak (bkz. ileri) elde edilebilirdi.

Ziyaretçi olasılıklarının hesaplanmasının mantıklı olduğu bu noktadan itibaren ziyaretçi kitlesinin özgül nitelikleri doğru biçimde kestirilebilir:

$$\frac{1}{N} \text{ SS } \frac{X_{ij}}{P_{ij}}$$

işlemlerinin toplamı az önceki ifadedeki doğru tahmini ortaya koyar.

$$\bar{X} = \frac{1}{N} \sum_i \sum_j X_{i.}$$

Bu fonnülde X_{ij}, ziyaretçiye bağlı değişkendir; bunun *niteliksel* olduğunu da belirtmek gerekiyor.

P_{ij} sayısı 40'tır (μ=20, iki dönem). Tahmin hesaplaması Blaise Pascal merkezindeki bilgisayarlar sayesinde gerçekleştirilebilmiştir.

Bu olasılıklar şöyle ifade edilebilir:

$$P_i(1) = \frac{1}{N} \frac{n_i(1)}{\alpha_i} \quad \text{ve} \quad P_i(2) = \frac{1}{N} \cdot \frac{n_i(2)}{1-\alpha_i} \quad \text{veya}$$

$$\frac{N_i(1)}{N_i} = \alpha_i \quad \text{ve} \quad 1-\alpha_i = \frac{N_i(2)}{N_i}$$

Uyarı: Yoklamanın isabetiyle ilgili bir tahmin kuramsal olarak imkânsızdır, zira $P_i(1)$ ve $P_i(2)$ ancak *a posteriori* olarak bilinebilmektedir ve değişkenlik hesabı, matematik tahmin hesabının tersine, bütün P_i değerlerinin bilinmesini, yani mevcut durumda elimizde olmayan *a priori* bilgiyi gerektirmektedir.

Bununla birlikte, her müzedeki yoklama oranının aşağı yukarı eşit olacağından hareketle bir fikir edinilebilir; şöyle ki, i sayıdaki müzeden n_i sayıda toplanan soruşturmalar θ (soruşturma süresi) ile orantılıdır; yani $n_i = \theta N_i$.

O halde değişkenliğin yaklaşık ifadesi şöyledir:

$$V = \frac{1}{\mu} \sum_1^m (\bar{X}_i - Y_i)^2 \frac{N_i}{N} (1-c_i) + \frac{1}{n} \sum_1^m \sigma_i^2 \frac{N_i}{N}$$

Burada Y_i, i katmanından elde edilmiş X değişkeninin ortalamasıdır; tabakalaşmanın etkisiz kaldığı ortaya çıkıyorsa $Y_i = Y = X$ olarak ifade edilir. Yukarıdaki işlemde c_i, tabakadaki müzelerin önemli bir bölümünün örnekleme alınabileceği göz önünde bulundurulacaksa düzeltici unsurdur ve yüksek N_i (i küçük) değerine sahip tabakalar için 1'e, küçük N_i (i büyük) değerleri içinse hemen hemen sıfıra eşittir.

τ^2 ise X değişkeninin i sayıdaki müze içindeki değişkenliğidir.

V tahmini ise bu noktada ancak son derece yaklaşık olabilir. Tabakaları gruplayıp, denklemleri her bir grup için daha sonra hesaplamak yerinde olacaktır.

$$\frac{1}{\mu_k - 1} \cdot \overset{\mu_k}{\underset{1}{S}} (\bar{X}_i - \bar{X}_k)^2 \ (1 - c_k) = v_k$$

ve sonuçta $v = \frac{1}{\mu} \sum_{1}^{k} v_k$ eşitliği V'nin düşük bir yanlılık değerine sahip tahmini olacaktır.

Eğitim düzeyi değişkeni için bilgisayar destekli hesap yapıldı. Buradan da yoklamanın ikinci derecesinin sağladığı değişkenin zayıf olduğu görüldü. Bu sonuç aslında r_i değerinin görece ağırlığına bağlıdır. Tabakalaşmanın kesinlik konusunda getirdiği kazanç göz ardı edilebilir; artık biliyoruz ki bir müzenin ziyaretçi akışının o müze kitlesinin yapısıyla illa ilişkili olması gerekmemektedir.

	Lisans	Bakalorya	Ortaokul	İlkokul
Toplam değişkenlik (x 10^4)	2,3	3,6	2,2	2
Standart hata (%)	1,4	1,9	1,5	1,4
Nispi hata (%)	6,6	6,3	9	15
İkinci dereceden değişkenlik (x 10^4)	0,2	0,3	0,2	0,1

Örneklem hatasının zayıf olduğu düşünülebilir; eğitim düzeyi değişkeni açısından, soruşturmada yer alan ziyaretçilerin beyanlarındaki hataların büyüklüğüyle aynı olacaktır.

Ancak yine de bu hesap bilgilendirme amaçlıdır. Sonuçta, görüşme yapılan ziyaretçilerin seçilme usulü tartışmalıdır. Ziyaretçiler, bir aile topluluğu veya bir kentin sakinleri gibi belirli bir nüfus oluşturmamaktadır: Ziyaretçi "nüfusu" bir dönemden diğerine sürekli değişmekte, buna ek olarak bir sergi, ziyaretçi akışını büsbütün değiştirebilmektedir.

Sonuç olarak, bu yoklama yöntemi, akışların sayısal göstergeler açısından istikrarlı olduğu (iki kronolojik dizinin karşılaştırmasının da ortaya koyduğu üzere, bazı özel sergiler hariç, gerçekten istikrarlılar) gibi temel bir varsayıma ve *a posteriori* olduğu için geçici, dolayısıyla apaçık kusurlu bir tabakalaşmaya dayanmaktadır.

Mesai dönemi ve tatil dönemlerinin belirlenmesi
(α_i hesaplaması)

N_i değeri biliniyor; soruşturma buna ek olarak her iki dönemde (mesai dönemi h_i ve tatil dönemi v_i), gerçekleştirilen *ziyaretlerin* ortalamasını da vermektedir. Yine aynı biçimde, bilinmeyen mesai dönemi için t, bunun tamamlayıcısı olarak bilinmeyen tatil dönemi için de zaman birimi bir yıllık süreye eşit olmak üzere (bu dönemin her müzede aynı olduğu varsayımıyla) $1 - t$ olarak verilmektedir.

O halde

$$j_i = h_i + (1 - t)\, v_i$$

ifadesine ulaşırız; burada j soru çizelgelerinin günlük ortalama rakamıdır, yani müzenin açık olduğu yıllık günler ile N_i arasındaki ilişkidir. Bu durumda:

$$t = \frac{j_i - v_i}{h_i - v_i} = t_i \text{ ve } 0 \leq t \leq 1$$

Sonuçların muhasebesi üzerine yapılan bir doğrulama Bourg-en-Bresse Müzesi'nin genel değerlendirmenin dışında bırakılmasını gerekli kılmıştır. Bu durumda t değeri aşağıdaki denklemle tahmin edilir:

$$t = \sum_{i}^{\mu} \frac{N_i\, t_i}{N}$$

Buradan da

$$\alpha_i = \frac{h_i\, t}{j_i}$$

sayısal olarak

$t = 0{,}64 = 7{,}7$ ay
$1 - t = 0{,}36 = 4{,}3$ ay

Bu sonuçlar en azından büyüklük olarak kabul edilebilir rakamlardır. Şu halde ortalama α değerinin %55 olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu tahminin kesinliği üzerine fikir edinmek olanaklı değil.

Yıllık ziyaret rakamları doğrultusunda müzelerin (123 sanat müzesi) özgül nitelikleri

	Yılllık ziyaret rakamları			
	5 000'den az	5 000-10 000	10 000-15 000	15 000 ve üstü
Nitelik[1]	1,46	2,20	3,66	3,80
Eserin şöhreti[2]	0,04	0,38	0,35	0,76
Genel şöhret[3]	0,28	0,83	1,06	1,40
Büyüklük[4]	270	400	1100	1200
Turistik değer[5]	0,64	1,08	1,33	1,33

[1] Not ortalaması (Cetvel: 0 ila 5 arası).
[2] ve [3] Yıldızların ortalaması (Cetvel: 0 ile 3 arası).
[4] Ortalama eser sayısı.
[5] Beyaz: 0; Kırmızı çizgi: 1; Kırmızı: 2, turizm genel müdürlüğü tarafından hazırlanan *Fransız Müzeleri* adlı çalışmadan alınmıştır.

Ek 2

Ulusal Örnekleme Göre Fransız Müzelerinin Kitlesi (S=9 226)

1. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre ziyaret tercihi (Soru IV).[1]

	Rehber eşliğinde	Bilgili bir arkadaşla	Yalnız	Toplam
Halk sınıfları	42	41	17	100
Orta sınıflar	26	40	34	100
Üst sınıflar	17	43	40	100

1. Bu tablolarda verilen yüzdeler ile metnin içinde geçenler arasındaki kimi farklılıklar, boş bırakılmış soruların göz önünde bulundurulup bulundurulmamasından kaynaklanmaktadır. Boş bırakılmış sorular aşağıdaki tabloların hiçbirinde dikkate alınmamıştır.

2. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre ziyaret tercihi.

	Çiftçi	İşçi	Zanaatkâr, esnaf	Orta düzey yönetici	Üst düzey yönetici	İlkokul öğretmeni	Sanat öğretmeni, uzmanı	Öğrenci
Rehber eşliğinde	69	46	31	42	38	36	22	20
Bilgili bir arkadaşla	31	54	69	58	62	64	78	80
Toplam	100	100	100	100	100	100	100	100

3. — Ziyaretçilere yön gösteren oklar ve bilgilendirici tabelalar asılması hakkında toplumsal-mesleki kategorilere göre görüşler (Soru V ve VI).

	Yön okları				Tabelalar			
	Çok iyi veya iyi	Cevapsız veya ilgisiz	Çok kötü ve kötü	Toplam	Çok iyi veya iyi	Cevapsız veya ilgisiz	Çok kötü ve kötü	Toplam
Halk sınıfları	71	27	2	100	92	8	0	100
Orta sınıflar	65	30	5	100	86	12	2	100
Üst sınıflar	57	35	8	100	82	16	2	100

4. —Tercih edilen ziyaret türüne göre yön gösteren oklar ve bilgilendirici tabelalar asılması hakkındaki görüşler.

	Yön okları				Tabelalar			
	Çok iyi veya iyi	Cevapsız veya ilgisiz	Çok kötü ve kötü	Toplam	Çok iyi veya iyi	Cevapsız veya ilgisiz	Çok kötü ve kötü	Toplam
Rehber eşliğinde	75	23	2	100	93	6	1	100
Bilgili bir arkadaşla	61	32	7	100	85	13	2	100
Yalnız	52	39	9	100	78	19	3	100

5. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre bir müzenin ilk kez ziyaret edildiği yaş (Soru IX).[1]

	Cevapsız 1	15'ten küçük 2	15-24 arası 3	24'ten büyük 4	Toplam %
Halk sınıfları	**53**	26	19	2	100
Orta sınıflar	36,5	37,5	**21**	**5**	100
Üst sınıflar	23	**56**	20	1	100

Tabloda koyu yazılmış rakamların işaret ettiği yapının anlaşılabilmesi için sütunların 1, 4, 3, 2 sırasıyla okunması gerekmektedir.

1. Halk sınıfları: Çiftçi, işçi.
Orta sınıflar: Zanaatkâr, esnaf, çalışan, orta düzey yönetici.
Üst sınıflar: Öğrenci, üst düzey yönetici, eğitimci.
Cevapsız: İlk ve ortaokul öğrencileri hesaba katılmamıştır.

6. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre ilk kez gerçekleştirilen müze ziyaretinin türü.

	Cevapsız	Sanat müzesi, çocukken ailece ziyaret	Sanat müzesi, çocukken okul gezisi	Sanat müzesi, yetişkinlikte turistik gezi	Diğer	Toplam
Halk sınıfları ...	51	16	3	9	21	100
Orta sınıflar	37	17	9	11	26	100
Üst sınıflar	24,5	32	11	8,5	24	100

7. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre yakın zamanda gerçekleştirilen müze ziyaretleri (Soru X).

	Cevapsız	1 müze adı	2 müze adı	3 müze adı	Toplam
Halk sınıfları	53	15	19	13	100
Orta sınıflar	30	12,5	21,5	36	100
Üst sınıflar	14	12	24	50	100

8. — Kültürel düzeye göre yakın zamanda gerçekleştirilen müze ziyaretleri.

	Cevapsız	1 müze adı	2 müze adı	3 müze adı	Toplam
İlkokul mezuniyeti[1]....	37	16	24	23	100
Ortaokul ve meslek lisesi mezuniyeti	29	15	27	29	100
Bakalorya	18	13	25	44	100
Lisans ve lisans üstü diploması	13	11	20	56	100

1. "Diplomasızlar" dahil edilmemiştir çünkü bu grup %70 oranında ilkokul öğrencilerinden oluşmaktadır.

9. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre müzelerin cazibesi.

	Turistik cazibe				Etkinliklerine göre sınıflandırılmış müzeler[1]			
	1-4 yıldız arası müzeler	7,8 ve 10 yıldızlı müzeler	Paris müzeleri	Toplam	Etkinlik sayısı 0.1.2.3	Etkinlik sayısı 6.7.8	Paris müzeleri	Toplam
Halk sınıfları	96	4	-	100	60	40	-	100
Orta sınıflar	77	15	8	100	38	54	8	100
Üst sınıflar	60	26	14	100	25	62	13	100

1. Müze etkinliğini tahmin için sergi düzenlemeleri (3 üzerinden notlandırılarak), müze dostları derneklerinin etkinlikleri, müzede gerçekleştirilen konferans veya konserler, turizm şirketleriyle ilişkiler, yayınlar (hepsi 2 üzerinden notlandırılarak) göz önüne alınmıştır. Koleksiyon yöneticisinin *kişisel* girişimlerinin notlanması olanağının bulunmadığı açıktır. Ancak, koleksiyon yöneticisinin bu girişimlerinin sonuçları ve davranışının nesnel koşulları değerlendirilebilir.

10. — İkamet yeri ile müze arasındaki mesafeye göre ziyaretçilerin toplumsal-mesleki kategorisi.

	Çiftçi	İşçi	Zanaatkâr, esnaf	Çalışanlar, Orta düzey yönetici	Üst düzey yönetici	Sanat eğitimcisi veya uzmanı	Öğrenci
Müzenin bulunduğu kent veya idari yerleşim	71	64	60	52	43	48	58
Fransa'nın diğer bölgeleri	29	36	40	48	57	52	42
Toplam	100	100	100	100	100	100	100

11. — Ziyaretçilerin kültürel düzeyine göre ikamet yeri ile müze arasındaki mesafe.

	Müzenin bulunduğu kent veya idari yerleşim	Fransa'nın diğer bölgeleri	Toplam
İlkokul mezuniyeti	64	36	100
Ortaokul ve meslek lisesi mezuniyeti.....	63	37	100
Bakalorya	55	45	100
Lisans......................	41	59	100
Lisans üstü diploması	37	63	100

12. — Pau Tarih Müzesi sergisinin toplumsal-mesleki yapısı (Nisan-Mayıs 1964).

	Halk sınıfları	Orta sınıflar	Üst sınıflar	Toplam
Sergi dışında	6	43,5	50,5	100 (s=38)
Tarih sergisi	3	32	65	100 (s=169)

13. — Lille Müzesi'ndeki üç sergiye gelen ziyaretçilerin toplumsal-mesleki yapısı (Soruşturma III).

	Halk sınıfları	Orta sınıflar	Üst sınıflar	Toplam
Sergi dışında	5,5	35	59,5	100 (s=637)
Sergi sırasında	1	28,5	70,5	100 (s=500)

14. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre tercih edilen sanat türü (Soru VII).

	Nesneler	Heykel-resim ve nesneler	Heykel-resim	Toplam
Halk sınıfları	31	40	29	100
Orta sınıflar	23	33	44	100
Üst sınıflar	17	22	61	100

15. — Kültürel düzeye göre tercih edilen sanat türü.

	Nesneler	Heykel-resim ve nesneler	Heykel-resim	Toplam
İlkokul mezuniyeti	30	37	33	100
Ortaokul ve meslek lisesi mezuniyeti	26	33	41	100
Bakalorya	18	23	59	100
Lisans ve lisans üstü diploması ...	18	21	61	100

16. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre ziyaret günü.[1]

	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma	Cumartesi	Pazar	Toplam
Halk sınıfları............	[2] 20,5	0	6	4	1	24,5	44	100
Orta sınıflar	15	2,5	8	11	9	14,5	40	100
Üst sınıflar..............	16	4	15	14	11	15	25	100

1. Alt sınıfların %68'i hafta sonları müze ziyaretine gitmesine karşın bu oran orta sınıflarda %54, üst sınıflarda %40 düzeyindedir.

2. Ziyaretçilerin üçte ikisi Paskalya haftasının pazartesi günü, yani tatil günü müzeye gitmiştir. Salı günü açık olan tek müze Tours müzesidir.

17. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre beyan edilen ziyaret gerekçeleri (Soru III).

	Rastlantı	Birinin tavsiyesi	Çocuklara eşlik etmek	Turistik nedenler	"Soylu" nedenler	Toplam
Halk sınıfları	32	10,5	9	45	3,5	100
Orta sınıflar	8	10	7	61	14	100
Üst sınıfları	5	5	2	63	24	100

18. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre beyan edilen ressam ve ekol sayısı (Soru XI).

	Cevapsız	Tek ressam	İki ressam	Üç ressam	Dört ressam ve daha fazla	Bir veya iki ekol ve bazı ressamlar	Toplam
Halk sınıfları	67	12	9,5	7,5	3	1	100
Orta sınıflar	36	9	15	15	9	16	100
Üst sınıflar	21	8	12	16	17	26	100

19. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre beğenilerde konformizm (Soru XI).

	Cevapsız[1]	A kategorisi[2]	B Kategorisi[3]	C Kategorisi[4]	Toplam
Halk sınıfları	71	16	10	2	100
Orta sınıflar	45	24	21	10	100
Üst sınıflar	37	19	27	17	100

20. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre tercih edilen ekol ve/veya dönemler.

	Cevapsız[1]	İtalyan rönesansı	Hollandalı ve Flaman	İspanyollar	XVII ve XVIII. yüzyıldaki Fransızlar ve İtalyanlar	XIX. yüzyıldaki Fransızlar	İzlenimciler	Modernler	Toplam
Halk sınıfları	67	2	8	1	4	3	10	5	100
Orta sınıflar	36	7,5	13	3	4	4,5	22	10	100
Üst sınıflar	21	10	15,5	5	4	4	24	16,5	100
Toplam	30	9	13_5	4_6	5	5	21_7	13_8	100

1. Cevapsız sorular iki tablo için de farklıdır zira ziyaretçi kitlesinin belli bir kısmı herhangi bir ressam adı vermeden ekol adı beyan etmiştir.
2. A Kategorisi: En sık sayılan beş ressam: Renoir, Van Gogh, Rembrandt, Picasso, Da Vinci.
3. B Kategorisi: Daha sonra en sık sayılan on beş ressam: Delacroix, Monet, Corot, Goya, Buffet, Manet, Raffaello, Cézanne, El Greco, Gauguin, Botticelli, Braque, La Tour, Rubens, David.
4. C Kategorisi: Diğer ressamlar.
5. %6'sı "Rembrandt".
6. %3'ü "Goya".
7. %14'ü "Van Gogh" ve "Renoir".
8. %8'i "Picasso".

21.— Ressam adlarının beyan edilme sıklığı.[1]

Hepsi	%	Bakaloryanın altı	%	Bakalorya düzeyi	%	Bakaloryanın üstü	%
Renoir	18	Van Gogh	7,7	Renoir	6,8	Renoir	5,5
Van Gogh	17	Renoir	6	Rembrandt	6,3	Delacroix	3
Rembrandt	14	Picasso	5,5	Van Gogh	6,3	El Greco	3
Picasso	10,4	Da Vinci	5	Da Vinci	3,6	Rembrandt	3
Da Vinci	10,4	Buffet	4,5	Goya	3	Monet	3
Delacroix	9,5	Rembrandt	4,5	Corot	2,7	Van Gogh	2,7
Monet	9	Monet	4	Delacroix	2,7	Botticelli	2,2
Corot	7	Delacroix	3,6	Gauguin	2,7	Klee	2,2
Goya	7	Corot	2,7	Manet	2,7	Picasso	2,2
Buffet	6	Le Nain	2,7	Picasso	2,7	Braque	1,8
Manet	5,5	Cézanne	2,2	Raffaello	2,7	Goya	1,8
Raffaello	5,5	Degas	2,2	Braque	2,2	Poussin	1,8
Cézanne	5	Mikelanj	2,2	Cezanne	1,8	Velasquez	1,8
El Greco	5	David	1,8	La Tour	1,8	Vermeer	1,8
Gauguin	4,5	Goya	1,8	Mikelanj	1,8	Da Vinci	1,8
Botticelli	4	La Tour	1,8	Bufffet	1,3	Bosch	1,3
Braque	4	Manet	1,8	Dufy	1,3	Corot	1,3
La Tour	4	Rubens	1,8	F.Angelico	1,3	David	1,3
Rubens	4	Creuze	1,3	El Greco	1,3	Raffaello	1,3
David	3,6	Raffaello	1,3	Velasquez	1,3	Tiziano	1,3

1. Sonuçlar, rasgele örneklem oluşturma ilkesine göre Laon, Arras, Pau, Rouen, Colmar ve Dekoratif Sanatlar müzelerinden seçilen üç yüz soru çizelgesinin çözümlemesiyle elde edilmiştir. Üzerinde çalışılan örneklemde, bakalorya düzeyinin altındakilerde cevapsız bırakma oranı %22, bakalorya düzeyindekiler için %17, bakalorya üstünde diploması olanlarda %10, cevap vermeyi reddettiklerini beyan edenlerin oranı bakaloryanın altındakiler için % 1, bakalorya düzeyindekiler için %9, bakalorya üstündekiler için %20 olarak gerçekleşmiştir. Adı en çok anılan 20 ressamın, bütün ressamlar içindeki oranı bakalorya düzeyinin altındakiler için %65, bakaloryası olanlar için %56 ve bakalorya üstündekiler için sadece %44'tür.

22. — Bağlaşım matrisi (Bakalorya düzeyinin altındaki ziyaretçiler).

M 1 (< Bakalorya)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1 Müze etkinliği	1													
2 Ziyaret saati	012	1												
3 Cinsiyet	020	105	1											
4 Yaş	004	020	023	1										
5 Meslek	131	025	067	179	1									
6 Alınan son diploma	019	017	044	064	082	1								
7 İkamet yeri	214	053	068	120	110	043	1							
8 Müze açısından ikamet yeri	004	146	050	104	072	140	148	1						
9 Tercih edilen ziyaret türü	048	008	053	061	064	034	085	058	1					
10 Oklar hakkındaki görüş	154	103	029	084	053	006	012	001	038	1				
11 Görülmek istenen şey	153	153	049	056	038	027	104	006	085	066	1			
12 Ziyaret etme biçimi	180	180	037	048	094	046	004	041	027	027	066	1		
13 Ziyaret türü	011	011	027	014	032	094	041	037	002	023	027	026	1	
14 Tercih edilen ressamlar	018	064	064	015	179	058	148	027	018	018	063	100	134	1
Standart sapma	1,36	0.50	0,55	1,69	2,03	1,19	2,19	1,69	1,24	1,10	1.04	1,76	2,02	2.66
Ortalama	2,99	1,44	1,51	2.87	4,16	1,72	3,15	2,52	2,20	1,79	1.29	1,89	1,89	2,97

M 1 (< Bakalorya)

23. — Bağlaşım matrisi (Bakalorya düzeyinin üstündeki ziyaretçiler).

M 2 (≥ Bakalorya)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1 Müze etkinliği	1													
2 Ziyaret saati	284	1												
3 Cinsiyet	039	036	1											
4 Yaş	056	026	117	1										
5 Meslek	043	074	030	101	1									
6 Alınan son diploma	005	055	172	283	426	1								
7 İkamet yeri	098	043	014	042	026	068	1							
8 Müze açısından ikamet yeri	025	120	005	040	099	118	029	1						
9 Tercih edilen ziyaret türü	059	024	087	017	064	061	057	060	1					
10 Oklar hakkındaki görüş	345	218	017	096	006	035	047	115	049	1				
11 Görülmek istenen şey	372	302	015	044	001	008	050	025	031	269	1			
12 Ziyaret etme biçimi	005	033	021	009	048	043	002	009	000	053	026	1		
13 Ziyaret türü	063	016	016	007	002	016	002	037	034	029	024	047	1	
14 Tercih edilen ressamlar	015	003	072	037	064	108	057	009	043	038	064	041	073	1
Standart sapma	1,22	0,50	0.51	1,51	1,97	0,63	2,20	1.68	1.25	1,26	0,93	1,85	1,92	2,98
Ortalama	3,40	1,50	1,43	3,28	6,27	4,50	3,74	3,28	2.56	1,84	0.99	2,09	1,97	4,43

M 2 (≥ Bakalorya)

1. — Ziyaretçi kitlesinin yıl içindeki dönemlere göre toplumsal-mesleki yapısı (geçici örneklemin temsiliyetinin doğrulaması).

	LILLE			ARRAS			LAON			ARLES			AUTUN		
	P[1]	Y[1]	M[1]	P	Y	M	P	Y	M	P	Y	M	P	Y	M
Halk sınıfları	10	10	5	6	4	4	14	2	14	3	3	1	1	3	5
Orta sınıflar	55	33	35	38	33	31	33	35	25	27	31	24	18	16	25
Üst sınıflar	35	57	60	56	63	65	53	63	61	70	66	75	81	81	70
Toplam	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Soruşturma sayısı	196	164	277	75	110	117	42	42	42	437	201	134	238	108	98

1. P. Paskalya
Y. Yaz
M. Mesai dönemi

2. — Müzede gerçekten geçirilen süre ile ziyaretçinin beyanının karşılaştırılması[1] (Soruşturma V).

	Beyan edilen süre								
	Cevapsız	Altında	Eşit	Üstünde					Toplam
				5 dakika	10 dakika	15 dakika	15 dakikadan fazla	Toplam	
Halk sınıfları	-	-	-	40	20	40	-	100	100 (s=5)
Orta sınıflar	9	3	17	3	14	17	37	71	100 (s=44)
Üst sınıflar	4	20.5	7,5	6	11	19	32	68	100 (s=72)

1. Gerçek ziyaret süresi ile beyan edilen arasındaki karşılaştırma, bir grup soruşturma görevlisi tarafından ziyaretçilerin haberi olmadan kronometreyle yapılan ölçümler sayesinde gerçekleştirilmiştir.

3. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre sunum, karşılama ve giriş ücreti hakkındaki görüşler.

	Sunum							Karşılama							Ücret						
	Cevapsız	Çok iyi	İyi	Normal	Kötü	Çok kötü	Toplam	Cevapsız	Çok iyi	İyi	Normal	Kötü	Çok kötü	Toplam	Cevapsız	Çok ucuz	Ucuz	Normal	Pahalı	Çok pahalı	Toplam
Cevapsız	5	39	39	14	2	1	100 (s=104)	4	59	22	14	1	–	100 (s=104)	8,5	26	31,5	33	1	–	100 (s=104)
Halk sınıfları	3	34	39	24	–	–	100 (s=38)	3	35	24	38	–	–	100 (s=38)	5	27	34	34	–	–	100 (s=38)
Orta sınıflar	2	28	3	15.5	0,5	1	100 (s=247)	4	37.5	37	21	1,5	–	100 (s=247)	3	29	33	34	1	–	100 (s=247)
Üst sınıflar	3	27	47	19	4	–	100 (s=342)	5	33	38	23	1	–	100 (s=342)	8	22	28	40	2	–	100 (s=342)

4. — Kültürel düzey ve aile gelirine göre ziyaretçilerin dağılımı (Sadece Lille Müzesi için).

	Cevapsız	< 500	500-750	750-1 000	1 000-1 250	1 250-1 500	1 500-2 000	2 000-2 500	2 500-3 000	> 3 000	Toplam
İlkokul mezuniyeti	25	–	28	5	14	14	8	3	–	3	100 (s=36)
Ortaokul mezuniyeti	25	–	10	20	10	15	15	–	5	–	100 (s=20)
Meslek Lisesi mezuniyeti	37	1	3	11,5	12.5	3	17	7,5	4,5	3	100 (s=65)
Bakalorya	25	–	7	7	10	5	14	11,5	16	3,5	100 (s=113)
Lisans ve lisansüstü diploması ..	31,5	–	–	5,5	5,5	9,5	9,5	16,5	11	11	100 (s=73)

5 – Lise eğitiminin türüne göre ziyaret sıklığı.

	Cevapsız	Haftada bir	Ayda 2 kez	Ayda 1 kez	Yılda 3-4 kez	Yılda 1 kez	Gitmemiş	Toplam
Klasik eğitim (Latince var)	17,5	5	10	14,5	40	13	–	100 (s=292)
Modern eğitim (Latince yok)	13,5	2	2	4	39	34	5,5	100 (s=439)

6. — Her toplumsal-mesleki kategori açısından müze ziyareti ritmine göre kültürel etkinlik sıklığı.[1]

		Sinema							Tiyatro							Konser						
Sınıflar	Müzeler	Cevapsız	Haftada 1	Ayda 2	Ayda 1	Yılda 3-4	Yılda 1	Gitmemiş	Cevapsız	Haftada 1	Ayda 2	Ayda 1	Yılda 3-4	Yılda 1	Gitmemiş	Cevapsız	Haftada 1	Ayda 2	Ayda 1	Yılda 3-4	Yılda 1	Gitmemiş
Halk sınıfları (s=38)	Cevapsız		8,5												8,5							8,5
	Haftada 1																					
	Ayda 2					8,5									8,5							8,5
	Ayda 1																					
	Yılda 3-4		17										8,5		8,5							17
	Yılda 1		8,5		8,5	17							8,5	17	8,5				8,5			25
	Gitmemiş		8,5	8,5	8,5			8,5	8,5					8,5	17							32

Orta sınıflar (s=247)	Cevapsız	3,5	2,7	0,9	2,7	0,9	0,9	1,8	5,5				4,5	3,5		6,5			1,8	1,8	0,9	2,7
	Haftada 1		0,9										0,9						0,9			
	Ayda 2	0,9	1,8		0,9			0,9	0,9	1,8		0,9			0,9					2,7		1,8
	Ayda 1		0,9	0,9	0,9			0,9			0,9	1,8			0,9			0,9	0,9	0,9		0,9
	Yılda 3-4		6,5	6,5	10	7	1,8	1,8	1,8		2,7	2,7	12,5	4,5	9	1,8			1,8	8	6,5	15,5
	Yılda 1	0,9	6,5	10	4,5	9	2,7	0,9		0,9	0,9	1,8	13,5	9	8	2,7			0,9	5,4	4,5	21
	Gitmemiş	0,9	0,9	0,9		1,8	0,9	3,5					0,9	1,8	6,5						1,8	7,2
Üst sınıflar (s=342)	Cevapsız	7,6	1	1			1		7,6			0,5	2,1	0,5		8				0,5	0,5	1,6
	Haftada 1	1	1,6	2,7	1		0,5			0,5	0,5	3,2	0,5	1				0,5	1,6	2,7	1	
	Ayda 2	1	1,6	1,6	0,5	3,8	0,5	1		.	1	3,2	4,8	1	0,5			1	3,2	3,2	2,1	0,5
	Ayda 1	0,5	7,1	4,3	2,7	2,7		0,5		0,5	0,5	5,4	8	2,7	0,5	0,5		1,6	4,3	3,8	2,7	5
	Yılda 3-4		9,2	8,7	7,6	10,3	0,5	1,6	0,5	1,6	1	8	19,1	5,4	2,1	2,1		1	2,7	14,7	7,6	9,8
	Yılda 1		2,1	2,1	5	5	1	0,5	0,5			1,6	6,5	5	2,1	1			1		4,3	9,2
	Gitmemiş					0,5								0,5								0,5

1. Her etkinliğin (sinema, tiyatro, konser) oranı müze ziyareti ritmine göre ve toplumsal-mesleki kategorinin etkisi uyarınca hesaplanmıştır. Her toplumsal-mesleki kategorinin kültür etkinlikleri sütunlarının toplamı 100'e eşittir.

Ek 4

Yarı-Yönlendirmeli 250 Görüşmenin Çözümlemesi (IV)

1. — Kültürel düzeye göre ailenin etkisi.[1]

	Cevapsız	Bütünüyle etkisiz	Teşvik eksikliği	Aileden açık teşvik	Yoğun aile teşviki	Toplam
Diplomasız (cevap vermeyenler dahil edilmemiştir)		87,5	12,5			100 (s=17)
İlkokul	7	79	7	7		100 (s=32)
Ortaokul ve meslek lisesi		55,5	5	10,5	29	100 (s=82)
Bakalorya		48	4	36	12	100 (s=54)
Lisans ve lisans üstü diploması		38	7	38	17	100 (s=63)

2. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre evdeki sanat kitapları.[2]

	Cevapsız	Yok	Var (Adı verilmeden)	Var (Adı verilerek)	Toplam
Halk sınıfları		69,5	13	17,5	100 (s=53)
Orta sınıflar		40	15	45	100 (s=98)
Üst sınıflar	2	9	15	74	100 (s=99)

1. Anne babanız sanatla ilgileniyor mu? Evet — Hayır. Eğer ilgileniyorsa sizin de ilgilenmezi sağlamak için bir şey yaptılar mı? Evet — Hayır. Neden?

2. Sanatla ilgili kitaplarınız var mı? Evet — Hayır. Hangileri?

3. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre sanat eserlerinin görülmesi için en çok tercih edilen koşulların tanımlanması.[1]

	Cevapsız	Eserlerin tanıtılması	Bilgi tabelaları	Rehber kitap	Rehber	Genel ön bilgi	Özel ön bilgi	Katalog	Sunum ve ön bilgi edinme	Sunum ve bilgi tabelaları	Toplam
Halk sınıfları			22	30	4,5	8,5		4,5	4,5	26	100 (s=53)
Orta sınıflar	2	2	21	17	6	8,5			20	23,5	100 (s=98)
Üst sınıflar	1	3,5	15,5	13	7	9	2	2	20	27	100 (s=99)

1. Sizce sanat eserlerini seyretmek için en uygun koşullar nelerdir?

4. — Sunulan eserler hakkında toplumsal-mesleki kategoriler açısından ön bilgi.[1]

	Cevapsız	Daha önce hiç görmedim	Televizyonda veya röprodüksiyonunu gördüm	Aslını gördüm	Toplam
Halk sınıfları	9	52	26	13	100 (s=53)
Orta sınıflar	12,5	17	45	25,5	100 (s=98)
Üst sınıflar	4,5	15	26	54,5	100 (s=99)

1. Özellikle hoşunuza giden eserler hangileriydi? Bunları daha önceden görmüş müydünüz? Evet—Hayır. Nasıl görmüştünüz?

5. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre geçici sergi ziyaretleri.[1]

	Cevapsız	Sergi gezmemiş	Gezmiş (Sergi adı vermeden)	Gezmiş (Sergi adı vererek)	Toplam
Halk sınıfları		65	17,5	17,5	100 (s=53)
Orta sınıflar		51	19	30	100 (s=98)
Üst sınıflar	6,5	17	6,5	70	100 (s=99)

1. Geçici sergilere gidiyor musunuz? Evet – Hayır.

6. — Önceki müze ziyaretlerinin sayısına göre geçici sergi ziyaretleri.

	Cevapsız	Sergi gezmemiş	Gezmiş (Sergi adı vermeden)	Gezmiş (Sergi adı vererek)	Toplam
Cevapsız	8	77		15	100 (s=28)
Müzeye ilk ziyareti		33	67		100 (s=6)
Sanat müzesi olmayan müzeler		56	22	22	100 (s=19)
1 müze adı sayıyor	3	52	17	28	100 (s=76)
2 müze adı sayıyor		33	16,5	49,5	100 (s=39)
3 müze adı sayıyor	2,5	19	7,5	71	100 (s=82)

7. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre müzedeki kalabalık hakkındaki görüşler.[1]

	Cevapsız	Kalabalığı yeğliyor	Fark etmez	Ziyaretçinin az olmasını yeğliyor	Toplam
Halk sınıfları	4	39	18	39	100 (s=53)
Orta sınıflar	10	10	14	66	100 (s=98)
Üst sınıflar	8,5	2	19,5	70	100 (s=99)

1. Sizce sanat eserlerini seyretmek için en uygun koşullar nelerdir? ... Örneğin ziyaret ettiğinizde, müzenin kalabalık olmasını mı, yoksa az ziyaretçi olmasını mı tercih edersiniz?

8. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre müze hakkındaki benzetmeler.[1]

	Cevapsız	Kilise	Kütüphane	Derslik	Mağaza veya bekleme salonu	Kilise ve kütüphane	Kilise ve derslik	Kütüphane ve derslik	Hiçbiri	Toplam
Halk sınıfları	8	66	9			9	4		4	100 (s=53)
Orta sınıflar	4	45	34	4	7	2	2		2	100 (s=98)
Üst sınıflar	9	30,5	28	4,5	2	4,5		2	19,5	100 (s=99)

1. Aşağıda verilen kamusal alanlardan hangisi bir müzenin sizde uyandırdığı izlenime en yakındır: Kilise, kütüphane, derslik, mağaza, bekleme salonu? Neden?

1. — Avrupa müzelerinin ziyaretçi kitlesinin eğitim düzeyine göre dağılımı.

	Diplomasız	İlkokul	Lise	Yükseköğrenim	Toplam
Yunanistan	1	10	65	24	100

	Diplomasız veya ilkokul terk	İlkokul	Teknik okul	Düz okul	Düz lise	Teknik meslek	Yüksek-öğrenim terk	Yüksek-öğrenim	Toplam
Polonya	6	9	9	15	11	14	16	20	100

	Diplomasız	İlkokul	Ortaokul	Bakalorya	Yükseköğrenim	Toplam
Fransa	10	12	19	33	26	100

	Diplomasız	İlkokul	Ortaokul	Lise	Yükseköğrenim	Toplam
Hollanda	1	8,6	27,1	47,6	15,7	100

2. — Avrupa müzelerinin ziyaretçi kitlesinin yaşa göre dağılımı.

		15 yaş	25 yaş	35 yaş	45 yaş	55 yaş	65 yaş	Toplam
Yunanistan	1	41	34	12	6	4	2	100
Polonya	6	47	17,5	14,5	6	6	3	100
Fransa	6,5	39	17	15,5	10	8	4	100
Hollanda	1	39	17	12	13	10	8	100

3. — Yaş – ziyaret sıklığı orantısı.[1]

		15 yaş	25 yaş	35 yaş	45 yaş	55 yaş	65 yaş
Yunanistan	0,03	2,15	1,95	1	0,50	0,45	0,25
Polonya	0,55	3	1,10	1,10	0,65	0,66	0,47
Fransa	0,25	2,80	1,33	1,15	1	0,75	0,33
Hollanda	0,22	2	1,30	1,09	1	1	0,50

1. Belirtilen yaşlardaki ziyaretçiler ile aynı yaş dilimindeki nüfus arasındaki ilişki.

4. — Eğitim düzeyi – ziyaret sıklığı orantısı.[1]

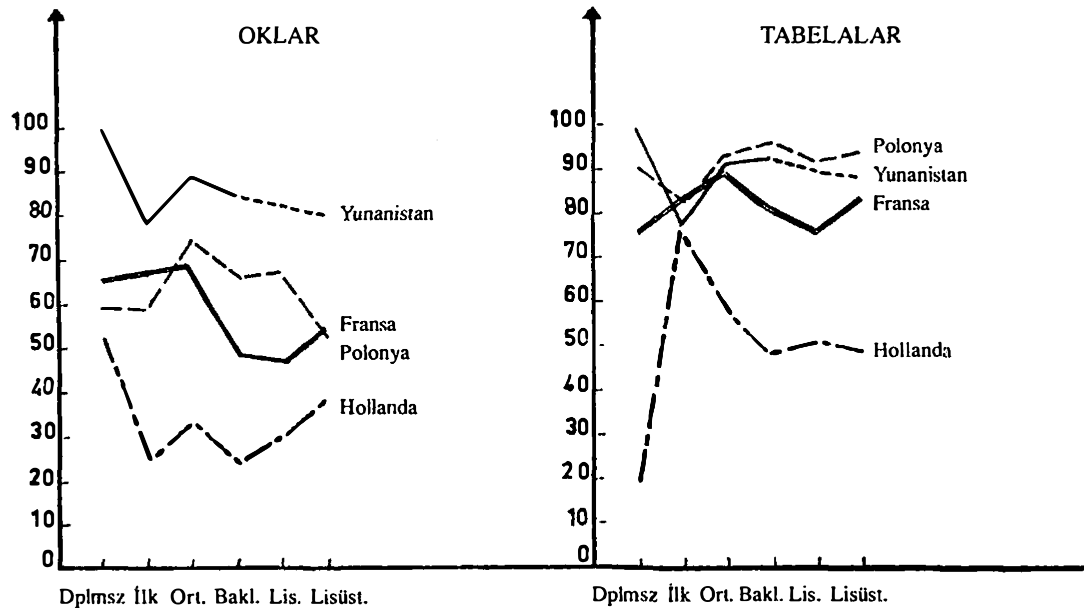
	Diplomasız	İlkokul	Ortaokul ve lise	Yükseköğrenim
Yunanistan	0,02	0,30	10,5	11,5
Polonya	0,12	1,50	1,04	11,7
Fransa	0,15	0,45	10	12,5
Hollanda	–	0,50	20	17,3

1. Belirtilen eğitim düzeyindeki ziyaretçiler ile aynı eğitim dilimindeki nüfus arasındaki ilişki.

5. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre tercih edilen ziyaret türü.

	Cevapsız veya diğer	Rehberle	Arkadaşla	Yalnız	Toplam
Halk sınıfları					
Yunanistan	33	33	17	17	100
Polonya	18	31	23	28	100
Fransa	16	36	34	14	100
Hollanda	14	20	33	33	100
Orta sınıflar					
Yunanistan	20	27	40	13	100
Polonya	3	26	29	42	100
Fransa	3	23	40	34	100
Hollanda	–	13	36	51	100
Üst sınıflar					
Yunanistan	3	31	46	20	100
Polonya	6	14	36	44	100
Fransa	3	14	43	40	100
Hollanda	–	10	31	59	100

6. — Eğitim düzeyine göre yön okları ve bilgilendirici tabelalar hakkındaki görüşler



7. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre beyan edilen ressamı ve ekol isimleri.

		Cevapsız	1 ressam	2 ressam	3 ressam	4 ressam ve daha fazlası	1 veya 2 ekol + ressamlar
Halk sınıfları							
Yunanistan		–	–	–	–	–	–
Polonya	100	31,5	24	23	17,5	3,5	1
Fransa	100	67	12	9,5	7,5	3	1
Hollanda		–	–	–	–	–	–
Orta sınıflar							
Yunanistan	100	40	27	7	6	–	20
Polonya	100	19,6	17,2	17,2	32,1	28,8	2,3
Fransa	100	36	9	15	15	9	16
Hollanda	100	23,4	16,2	13,6	15,2	10,2	21,5
Üst sınıflar							
Yunanistan	100	18	23	19	15	6,7	17
Polonya	100	6,4	5,5	12	25,2	46	4,9
Fransa	100	21	8	12	16	17	26
Hollanda	100	23,8	3,7	8,2	9,8	15	39,6

8. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre tercih edilen sanat türü.

	Resim-heykel	Diğer sanat dalları, folklor, vb.[1]
Halk sınıfları		
Yunanistan	–	–
Polonya	36	12
Fransa	49	–
Hollanda	59	19
Orta sınıflar		
Yunanistan	12	48
Polonya	57	12
Fransa	61	–
Hollanda	71	12
Üst sınıflar		
Yunanistan	19	39
Polonya	71	8
Fransa	72	–
Hollanda	76	9

1. Fransa ile ilgili olan rakamlar tam anlamıyla karşılaştırılabilir nitelikte değil.

9. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre ilk ziyaret türü.

	Sanat müzesi ve diğer müzeler, çocukken ailece	Sanat müzesi ve diğer müzeler, çocukken okul gezisi	Sanat müzesi ve diğer müzeler, yetişkinlikte	Diğer	Toplam
Halk sınıfları					
Yunanistan	–	–	–	100	100
Polonya	9	8	12	72	100
Fransa	16	6	12	65	100
Hollanda	25	25	5	50	100
Orta sınıflar					
Yunanistan	18,5	17	11	66,5	100
Polonya	26	20	5	50	100
Fransa	32	13	7	48	100
Hollanda	33,5	17	11	38,5	100
Üst sınıflar					
Yunanistan	18	16	3	63	100
Polonya	32	15,5	2,5	49,5	100
Fransa	33	9	9,5	48	100
Hollanda	27	18	11	44	100

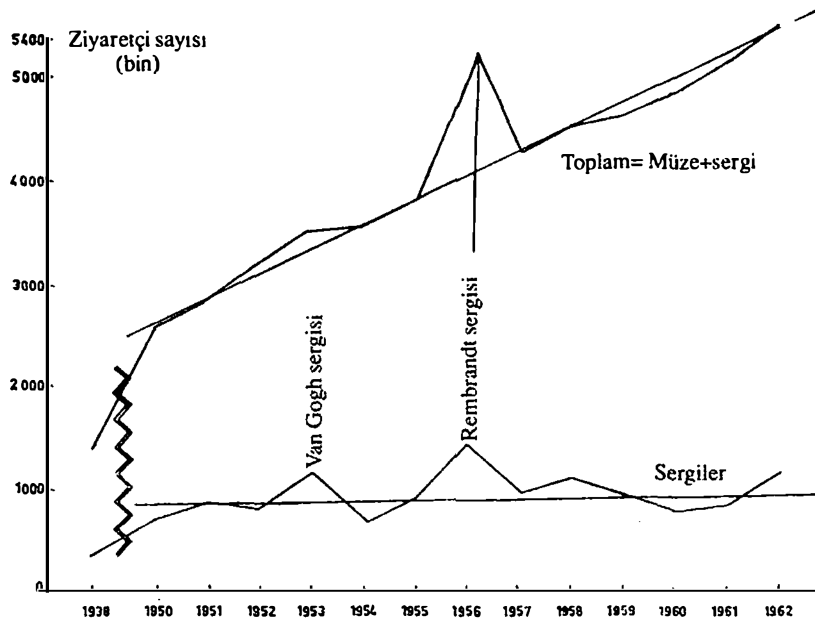
10. — Toplumsal-mesleki kategorilere göre daha önce ziyaret edilen müze sayısı.

	Cevapsız	1 müze	2 müze	3 müze	Toplam
Halk sınıfları					
Yunanistan	–	–	–	–	–
Polonya	52	6	11	31	100
Fransa	53	15	19	13	100
Hollanda	–	–	–	–	–
Orta sınıflar					
Yunanistan	27	7	13	53	100
Polonya	14	5	14	67	100
Fransa	30	12,5	21,5	36	100
Hollanda	16	14,5	34	35,5	100
Üst sınıflar					
Yunanistan	5,5	5,5	31,5	57,5	100
Polonya	4,5	3	14	78,5	100
Fransa	14	12	24	50	100
Hollanda	7	8	31,5	53,5	100

11. — Ressam isimlerinin beyan edilme sıklığı.

Yunanistan	%	Polonya	%	Fransa	%	Hollanda	%
El Greco	23,7	Mateiko	20,1	Renoir	6	Rembrandt	14,4
Picasso	13,4	Chelmonski	9.1	Van Gogh	5,7	Van Gogh	8,9
Da Vinci	9,6	Wyspianski	6.4	Rembrandt	3,6	Fr Hals	5,9
Mikelanj	8,9	Van Gogh	5.7	Picasso	3.5	Jan Steen	4.7
Van Gogh	8.2	Kossak	5	Da Vinci	3,5	Vermeer	3.4
Raffaello	4,5	Cybis	3,4	Delacroix	3.2	Picasso	2,7
Renoir	5,9	Rembrandt	3,3	Monet	3.0	Goya	2,2
Rembrandt	5,2	Gierymski	3,1	Corot	2.7	Renoir	2.1
Toulouse-Lautrec	3	Malczewski	2,7	Goya	2,7	Mondrian	2
Goya	2,2	Wyczolkowski	2,6	Buffet	2	Appel	1.8
Van Dyck	2,2	Canaletto	2,4	Manet	1,8	Chagall	1,7
Degas	1,5	Picasso	2.3	Raffaello	1.8	Klee	1,7
Gauguin	1,5	Da Vinci	2,1	Cézanne	1.7	Toulouse-Lautrec	1,5
Cézanne	1.5	Grottger	1,9	El Greco	1,7	Breitner	1,4
Rousseau	0,7	Makowski	1,9	Gauguin	1,5	Monet	1,4
Monet	0,7	Cézanne	1,7	Botticelli	1,3	Israël	1,2
Rubens	0,7	Bacciarelli	1,7	Braque	1,3	Manet	1,1
Manet	0,7	Rodakowski	1,6	La Tour	1,3	Kandinski	1
		Michalowski	1,5	Rubens	1,3	Cézanne	0,9
		J. Falat	1,4	David	1,2	Brueghel	0,9
		Goya	1,2				
	94,1		81,1		50,8		60,9

12. — Hollanda'daki müze ve sergi ziyaretçi sayısı.



Kaynakça

Müzelere dair genel bir tarih çalışması bulunmamakta. Sayın H. Landais, Louvre Okulu'nda okutulan, birtakım basılmamış ders notlarını bize iletti, biz de kimi bilgiler açısından onlardan yararlandık. Bunun dışında, Fransız müzelerinin kataloglarına giriş bölümü olarak konan tarihçelere başvurduk.

Müzeleri kuşbakışı görebilmek için Luc Benoist'nın *Musées et muséologie* (Que sais-je? dizisi, no. 204), Georges Poisson'un *Les Musées de France* (Que sais-je? dizisi, no. 447) ve G. Bernaud'nun *Répertoire des musées de France et de la Communauté* (Paris: Institut pédagogique national, 1959) eserleri incelendi.

Müzelerin kitlesi hakkında bilimsel bir çalışma bulunmuyor. Belli bir konuya yoğunlaşmış çalışmalar ise çoğunlukla koleksiyon yöneticileri tarafından gerçekleştirilmiş bulunuyor.

Milwaukee Halk Müzesi'nden F. de Borhegyi ve Irène A. Hanson tarafından 1964 yılında yapılmış olan ve UNESCO'nun Belgeleme Merkezi'nde bulunan *Bibliographie chronologique des enquêtes sur les visiteurs des musées* adlı çalışmaya da başvurduk. Zikredilen metinler arasında özellikle şu saydıklarımız üzerinde durduk:

Fechner, G. T., *Vorschule der Æsthetik*, Leipzig, 1897.

Coleman, L. V. "Public Relations Attendance", *American Association of Museums*, cilt 2.

Robinson, E. S. "The Behaviour of Museum Visitors", *American Association of Museums*, no. 5, 1928.

Melton, A. N. "Distribution of Attention in Galleries of Museums of Science and Industry", *Museum News*, cilt XVII, No. 14, 1936.

"Problems in Installation in Museums of Art", *American Association of Museums*, no. 14, 1935.

"Experimantal Studies of the Education of Children in a Museum of Science", *American Association of Museums*, no. 15, 1936.

Porter, M. C. B. "Behaviour of the Average Visitor in the Peabody Museum of the Natural History Yale Universty", *American Association of Museums*, no. 16, 1938.

Kearns, W. E. "Studies of Visitor Behaviour of the Peabody Museum of Natural History", *Museum News*, cilt XVII, no. 14, 1940.

UNESCO, "Records of the General Conference 9th Session New Delhi", 1956, Ek A, Paris: UNESCO, 1957.

Monzon, A. "Bases para incrementar et publico que visita el Museo Nacional de Antropologia", *Annales del Instituto Nacional de Antropologia e Historia*, cilt VI, no. 35, 1952.

Van Der Hoek, G. J. "Bezoekers bekeken, Mededilingen", *Gemeentemuseum Van Der Haag*, cilt 2, no. 2, 1956.

I.C.O.M. (Uluslararası Müzeler Konseyi) Soruşturması, UNESCO, C.U.A., 87, Nisan 1958.

Okunacak diğer çalışmalar:

Svenska Museer: no. 3, 1952; no. 3, 1958; no. 3-4, 1954; no. 1, 1955; no.2, 1956.

Bigman, S. K., "Art Exibit Audiences", *The Museologist*, no. 59-60, 1956.

Zetterberg, H. L., *Social Theory and Social Practice*, New York: The Bedminster Press, 1962.

Kültürel dağılım konusunda koleksiyon yöneticilerinin karşı karşıya kaldığı sorunlar hakkında I.C.O.M. kolokyumlarının (Japonya, 1961; Meksika, 1962; Essen, 1963; Paris, 1964) sonuç bildirgeleri ile *Museum* ve Fransa'da yayımlanan *Musées et collections publiques de France* dergilerinin sayılarına bakılabilir.

Müzeden bir eğitim aracı olarak yararlanılması sorunu hakkında ise G. Cart, M. Harmisson ve C.R. Russel tarafından hazırlanmış olan bir kaynakça *Museum and Young People* (I.C.O.M., 1952) başlıklı kitapta mevcuttur.

Dizin

METİS YAYINLARI

Jacques Rancière

ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİ

Çeviren: E. Burak Şaman

"Gören, görmeyi bilmez": Tuhaftır ama, Platon'un mağarasından bugünün gösteri toplumuna yöneltilen eleştirilere kadar bütün tarih boyunca benimsenen önkabul budur. Herkesin kendi yerini bilmesini isteyen filozofun da, ezilenleri bulundukları yere mahkûm eden yanılsamalardan kurtarmak isteyen devrimcilerin de benimsediği ilke budur. Bakar körlükle mücadele etmek için hâlâ iki strateji öne çıkıyor. Bunlardan biri körlere göremediklerini göstermek istiyor (seyirciyi eğitmek): Müze simsarlarının açıklayıcı pedagojisinden tutun, "görmeyen" yurttaşlara tüketim toplumunun imgelerinin istilasına uğradıklarını anlatmaya çalışan enstalasyonlara kadar benimsenen strateji hep budur. Diğer strateji ise (eyleme geçirmek) gösteriyi icraya ve izleyiciyi eyleme geçebilen bir insana dönüştürmek suretiyle görme denen kötülüğün kökünü kazımak istiyor.

Rancière, bu iki stratejinin karşısına basit ama sarsıcı bir hipotez çıkarıyor: Görme olgusu herhangi bir zaaf barındırmaz; eylem konusunda birtakım kısıtlamalara ve hiyerarşilere tabi olduğu varsayılan kişilerin seyirciye dönüştürülmesi, toplumsal konumların altüst edilmesine katkıda bulunabilir pekâlâ. O halde seyircinin özgürleşmesi demek, seyircinin gördüğüne ilişkin ne düşüneceğini ve ne yapacağını bildiğini kabul etmek demektir. Bu hipotezin ışığında kitap, çağdaş sanat içinden şu sorulara cevap vermeye çalışıyor: Siyasal sanat veya sanatın siyasallığından ne anlamak gerekir? Eleştirel sanat geleneğinin ve hayatı sanatsallaştırma arzusunun neresindeyiz? Meta ve görüntülerin tüketilmesine yöneltilen militan eleştiriler nasıl oldu da birden meta ve görüntülerin her şeye kâdir olduğunun melankolik bir şekilde kabulüne veya "demokratik insan"ı hedef alan gerici bir eleştiriye dönüşebildi?



METİS YAYINLARI

Thorsten Botz-Bornstein

FİLMLER VE RÜYALAR

Tarkovski, Bergman, Sokurov,
Kubrick ve Wong Kar-wai

Çeviren: Cem Soydemir

Rüya kuramını film çalışmaları bağlamında ele almak, bu kuramın içinde geliştiği özgün, klinik bağlamdan çıkarak esasen estetik kaygıların şekillendirdiği bir ortama geçmeyi gerektiriyor. İşte *Filmler ve Rüyalar*'da Botz-Bornstein da tam bunu yapıyor: Rüyaları estetik ifadeler olarak değerlendirip bu özel ifadelerin ne şekillerde geliştirildiğine odaklanıyor. Rüyaları psikolojik hayatımızın sıradan olayları gibi değil, varlıklarını belli bir rüya-zamanında sürdürmelerinden dolayı ilginç, kendine yeten fenomenler olarak ele alıyor. Bu noktadan yola çıkarak, Tarkovski'nin estetik rüya fenomenlerini işleyerek geliştirdiği gerçekçilik karşıtlığını, Sokurov'un modern imaj ideolojisine yönelik yıkıcı saldırılarını, Arthur Schnitzler'in alışılmış olanı nasıl tekinsize dönüştürdüğünü, Kubrick'in bir Schnitzler uyarlaması olan *Gözleri Tamamen Kapalı*'da bu yapısal modelden nasıl kaçındığını ve Wong Kar-wai'nin parodileştirilmiş kapitalizm manzaralarını inceliyor. Psikanalizin alışılmış ilgi alanının ötesine geçerek, filmlerle rüyaların bünyevi benzerliklerini gün yüzüne çıkarıyor.



METİS YAYINLARI

Pavel Florenski

TERSTEN PERSPEKTİF

Sunuş: Zeynep Sayın
Çeviren: Yeşim Tükel

Bir an için gözlerinizi yumun, sonra açın. Gözleriniz sizi merkeze koyan bir tablo serer önünüze: Uzaktaki şeyler küçülür, öndeki nesneler arkadakileri kapatır, uzaklaşan yatay çizgiler birbirine yaklaşır. Alışılmış bir algıdır bu. Her insanın böyle gördüğünü kendiliğimizden kabul ederiz. Sanat yapıtından da bu algımızı taklit etmesi beklenir. Pek çok resim bu algımızı bir yasa haline sokarak, nesneleri ve mekânı perspektife uygun olarak temsil eder. Güzel resimde, perspektife uyulmuş mu diye bakarız, ya da çocuklardan daha güzel resim yapmalarını beklerken perspektife uygunluk ararız.

Florenski'nin 1920 tarihli metninin sorguladığı tam da budur. Perspektif ilk anda varsaydığımız kadar "doğal" mı? Bizans ikonalarını ya da Mısır kabartmalarını yapanlar gerçekten perspektifi bilmiyor ya da yapmayı beceremiyorlar mıydı? Perspektif, bir görme biçimi olarak ne zaman, niçin ve nasıl bir yasa haline geldi?

20. yüzyılın başına ait bu metnin anlamı nedir? Burada, bugün, bizler için ne anlam taşıyabilir? Zeynep Sayın'ın bunu irdeleyen Sunuş'uyla yayımlıyoruz *Tersten Perspektif*'i.



METİS YAYINLARI

Jonathan Crary

GÖZLEMCİNİN TEKNİKLERİ

On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite

Çeviren: Elif Daldeniz

"Görmeye ilişkin sorular her zaman bedenle ve sosyal iktidarın işleyişiyle ilgili olmuştur. Bu kitabın büyük bir bölümünde bir yanda insan bedeni, öte yanda ise kurumsal ve söylemsel iktidar biçimleri arasında kurulan yeni ilişkilerin, gözlemci öznenin statüsünü 19. yüzyılın başlarında nasıl yeniden tanımladığını ve bu yeni statüyle modernizm arasındaki ilişkiyi inceliyorum...

"Neden yeni bir tarih? Sanat tarihi insan algısının tarihiyle fiilen çakışmıyor mu? Zaman içerisinde sanat yapıtlarında ortaya çıkan biçim değişiklikleri, görmenin kendisinin tarihsel olarak uğradığı mutasyonların en çarpıcı delilleri değil mi? İşte benim bu incelemem, tam tersine, görme tarihinin (eğer böyle bir şey mümkünse), temsil pratiklerinde yaşanan kaymaların sıralanmasından çok daha fazlasını içerdiğini savunuyor. Bu kitabın hedefi sanat yapıtları üstüne ampirik veriler oluşturmak ya da yalıtılabilir bir 'algı' kavramı geliştirmek değil, en az bunun kadar sorunlu olan gözlemci olgusuna eğilmek. Çünkü gözlemci sorunu, aslında görmenin tarih içinde maddileştiği, bizatihi görünür hale geldiği alandır. Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usullerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiçbir zaman ayrılamaz." – *Jonathan Crary*



Pierre Bourdieu ve Alain Darbel

Dominique Schnapper ile birlikte

Sanat Sevdası

Sanat eserleri kuşkusuz herkese açıktır, herkesçe görülebilir; ama biliriz ki aslında büyük çoğunluğa kapalı kalırlar. Müzeleri gezenler ile gezmeyenleri birbirinden ayıran şey nedir? Sanat sevdalıları bu tutkularını her türlü maddi koşuldan bağımsızmış gibi yaşarlar, ama aslında önceden edinmiş oldukları donanım değil mi sanat eserlerinden zevk almalarını sağlayan? Müze denen yer üst sınıfların öngördüğü kurallara en çok uyulan yerlerden biri değil mi? Zorunlu kültürel etkinlikler sanattan gerçekten zevk alınmasını sağlayabilir mi?

Sosyolog Bourdieu'nün ekibiyle birlikte uzun ve titiz bir saha araştırması sonucunda ortaya çıkardığı Sanat Sevdası, sanatseverliğin toplumsal temelleri üstüne klasikleşmiş bir eserdir. Bourdieu ve arkadaşları, gelir ve eğitim bakımından avantajlı toplumsal kesimlerin "sanat sevdasının" anlam ve işlevi üstüne düşünüyorlar. Bir yandan da gelir ve eğitim bakımından dezavantajlı toplumsal kesimlerin sanata daha çok ilgi duymasını, daha çok zaman ayırmasını sağlayacak koşullar arasında eğitim sistemine özel bir önem atfediyorlar. Sanat Sevdası, bu nedenle, eğitim sisteminin etkisi üstüne bir inceleme olarak da okunabilir.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-840-8

Metis Yayınları
www.metiskitap.com